Mircea Scarlat

GEORGE BACOVIA

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA SCARLAT

GEORGE BACOVIA

Nuanțări

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1987

Scanned with OKEN Scanner

I.

Multă vreme am crezut că „proba de foc“ a criticului literar ar fi, astăzi, abordarea scrisului lui Ion Barbu. Apropiindu-mă de opera bacoviană — *după* ce scrisesem despre Barbu și despre etern dificilul Eminescu —, m-am convins că autorul *Plumbului* ridică probleme la fel de mari. Nu numai pentru că, aparent, totul s-a spus. Rari sînt marii noștri scriitori cărora clișeele critice să le fi deformat în așa măsură profilul distinct. În prea multe cazuri, exegeții (inclusiv G. Călinescu și E. Lovinescu, în descendența cărora s-au înscris numeroase abordări) l-au redus pe Bacovia la un numitor comun — simbolismul —, în loc să-l diferențieze între contemporani.

Soliditatea prejudecăților vehiculate n-au șubrezit-o serioasele studii semnate de Mihail Petroveanu [1], Gheorghe Grigurcu [2], Dinu Flămând [3] și alții. Despre scriitor s-au spus nenumărate adevăruri parțiale, dar nu Adevărul ; cartea mea se vrea o treaptă spre acesta. „Simbolist“, „monocord“, „decadent“ sînt caracterizări juste, dar restrictive, dovedindu-se cu atît mai inoperante în abordarea ansamblului operei cu cît, pentru părți ale creației, sînt pertinente, ceea ce le face înșelătoare. Eronat este și să-l considerăm partizan al versului liber ori al reformei poetice de la începutul secolului. Bacovia este

---

[1] Mihail Petroveanu, *George Bacovia*, București, ediția a doua revăzută, Editura Cartea Românească, 1972.

[2] Gheorghe Grigurcu, *Bacovia — un antisentimental*, București, Editura Albatros, 1974.

[3] Dinu Flămând, *Introducere în opera lui George Bacovia*, București, Editura Minerva, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

mult mai complex decît lasă să se înțeleagă fiecare dintre caracterizările enumerate, lucru ce a impus nuanțările aflate la temelia cărții de față. În versuri și proză, individualizarea scriitorului este atît de pronunțată, încît orice epitet din panoplia criticii literare tradiționale este inoperant în judecarea ansamblului. În faze diferite de creație, autorul *a fost* eminescian, clasicizant, decadent, simbolist. Dar o parte definitorie a operei „scapă" acestor calificative, dovedindu-se o literatură pentru care singurul termen adecvat este cel de *bacovianism*. Grație puterii de iradiere a formulelor critice și, îndeosebi, didactice, Bacovia este mai cunoscut prin poemele simboliste și „decadente" decît prin cele care îi relevă, în mod plenar, modernitatea. Exegeții au acordat mai multă atenție ilustrării de către artist a convențiilor literare preexistente decît analizării bacovianismului propriu-zis ! Exemplul cel mai concludent îl oferă marele Călinescu ; „grila" prin care l-a abordat pe Bacovia — simbolismul — s-a dovedit tot atît de improprie ca aceea aleasă pentru comentarea *Crailor de Curtea-Veche :* romanul de tip balzacian. Așa se explică de ce modernismul autentic al lui Bacovia a fost crezut de Călinescu „simulație" care ar fi dus la „manierism insuportabil" [1].

Autorul *Plumbului* a devenit cu adevărat el însuși abia atunci cînd publicul și criticii i-au considerat încheiată opera poetică. Ipostazele bacoviene ale tradiționalismului romantic, ale decadentismului și ale simbolismului sînt realizări artistice care au precedat bacovianismul. Fiind rezultatul unor circumstanțe particulare, independente de voința autorului (mediul epigonic în care s-a ivit, criza limbajului artistic, experiența bolii), bacovianismul este expresia unei practici literare irepetabile. El s-a conturat deplin cînd poetul părea a-și fi dat măsura talentului ; pînă atunci, interpretase aceeași melodie în game diferite. Pendularea între mai multe convenții literare (cînd imaginarul individualizator era deja constituit) a fost generată de o neconștientizată criză a lim-

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, F.R.P.L.A., 1941, p. 630.

Scanned with OKEN Scanner

bajului artistic. Bacovia a apelat la mai multe convenții pentru simplul motiv că nici una nu îl mulțumea deplin. Este căutare, nu cameleonism estetic. Le vom urmări pe cele preluate, înainte de a vorbi de cea *creată* de Bacovia. Spre a le distinge, sîntem nevoiți să analizăm constanta (imaginarul) înaintea variabilelor (convențiile literare). Pentru început, voi pune între paranteze variabilele ; dat fiind că, în devenirea poeziei, restructurarea imaginarului a precedat-o pe cea a expresiei, voi „proba" cu un singur, dar relevant aspect mutația produsă în viziunea creatoare. Considerînd imaginarul ca formă aprioricâ a actului artistic, m-am oprit asupra unui aspect al „geografiei" fictive. Primordialitatea spațializării în imaginație a fost deja afirmată [1] ; analizele pe text vor sublinia abaterea de la previzibil și, implicit, unicitatea scriitorului român.

[1] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers, 1977, p. 534.

Scanned with OKEN Scanner

II.

Titlul unui cunoscut poem *(Decor)* vorbește de la sine asupra atenției acordate conturării spațiilor; în literatura anterioară, ele avuseseră cu totul altă menire în poem. În *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri, bunăoară, (autor reprezentativ pentru vechea înțelegere a poeziei), efortul se concentra asupra închegării de tablouri care, chiar dacă erau ireale, aveau desen precis și volume bine conturate. Într-un *Pastel* („Buciumă toamna...") bacovian, tabloul are „consistența" grafică din pînzele unui Claude Monet.[1] Alecsandri era mult mai figurativ, chiar atunci cînd prezenta spații nelimitate.

Revoluționarea imaginarului a precedat-o și a generat-o pe cea a expresiei literare. Natura a rămas aceeași (Bacovia și Alecsandri fiind născuți în aceeași provincie), dar structurile imaginarului diferă radical. Mai edificatoare în această privință este, cred, comparația cu Eminescu, pentru care decorul grandios al spectacolului Istoriei universale era gîndit ca un *templu* uriaș:

Cînd posomorîtul basmu — vechea secolilor strajă —
Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor ei vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc —
Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalți suiți în stele,

[1] Raportarea literaturii simboliste la impresionismul plastic *impunîndu-se* comentatorilor, o comparație similară făcuse G. Călinescu, afirmînd că Bacovia „ne dă privelişti fantomatice de valsuri în alb, amintind tehnica vaporoasă a lui Degas." *(op. cit.,* p. 629). Citatele din poemele *Alb* și, îndeosebi, *Balet* arată că *ideea de dans* l-a trimis la Edgar Degas.

Scanned with OKEN Scanner

Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele,
Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc.
(Memento mori)

Acest spațiu imaginar este o prezență frecventă și individualizatoare în poezia eminesciană. Structura templului este „descoperită" în cele mai neașteptate situații, natura însăși oferind artistului iluzia unor atari construcții. Nu numai geologicul se organizează asemenea unor temple fabuloase

(Munți se nalță, văi coboară, rîuri limpezesc sub soare,
Purtînd pe-albia lor albă insule fermecătoare,
Ce par straturi uriașe cu copacii înfloriți —
Acolo Dochia are un palat din stînce sure,
A lui stîlpi-s munți de piatră, a lui streșin-o pădure,
A cărei copaci se mișcă între nouri adînciți.),

ci și vegetalul :

Codrul — înaintea vrajei o cetate fu frumoasă.
A ei arcuri azi îs ramuri, a ei stîlpi sunt trunchiuri groase,
A ei bolți streșini de frunze arcuite-ntunecat.
(Memento mori)

Eminescu a oferit formularea pregnantă, memorabilă, a unui mod de a structura imaginarul. Îl întîlnisem și la poeții preeminescieni, exemplari în acest sens fiind Cezar Bolliac și Vasile Alecsandri. Nu este deloc întîmplătoare imaginarea de către cel mai ilustru contemporan al lui Alecsandri (Charles Baudelaire) a naturii drept templu :

La Nature est un temple où de vivants piliers...
(Correspondances)

Heidegger a analizat modul în care prezența unui templu determină spațiul în care este înălțat. Vorbind, generic, despre templul antic grec, marele filozof scria : „Ridicîndu-se astfel, edificiul ține piept vijeliei care se

Scanned with OKEN Scanner

abate cu violență asupra-i adeverind-o abia acum în toată forța ei. Luciul și irizarea pietrei, părînd a nu fi decît un dar al soarelui, fac să apară, ele abia, în toată strălucirea, luminozitatea zilei, vastitatea cerului, bezna nopții. Ridicarea semeață a templului face vizibil invizibilul văzduhului. Neclintirea operei sfidează agitația mării și face să apară, prin calmul ei, zbuciumul valurilor. Copacul și iarba, vulturul și taurul, șarpele și greierele își dobîndesc astfel chipul lor discret și apar acum drept ceea ce sînt." [1]

Gîndul rostit de Heidegger fusese intuit și de Eminescu, la care nostalgia geometriei ordonatoare este pronunțată. Imaginea anticului edificiu răspundea aspirației spre ordinea liniștitoare, spre așezare durabilă, spre punere în rost. Filozoful german a subliniat în repetate rînduri semnificația profundă a prezenței unui templu în spațiu : „Templul și spațiul său nu se pierd în nedeterminat. Templul ca operă rostuiește și adună în jurul său unitatea acelor traiectorii și raporturi în care nașterea și moartea, restriștea și belșugul, biruința și înfrîngerea, supraviețuirea și dispariția dobîndesc configurația și desfășurarea unui destin de ființă umană. Atotstăpînitoarea cuprindere care e proprie acestor raporturi deschise constituite lumea poporului istoric. Abia pornind de la ea și prin ea, acest popor se găsește pe sine, ajungînd la împlinirea destinului său." [2].

La poeții din secolul al XIX-lea, frecvența apariției templului în imagistică indică prezența unei stabilități, a unui echilibru ce n-a fost încă alterat. În acest sens, versurile lui Bacovia vor marca nu numai o altă vîrstă a poeziei românești, ci și o altă situare a omului în Univers. Echilibrul rupîndu-se, teama (provocatoare de instabilitate și, în același timp, indiciu al acesteia) se instaurează. Imaginii templului i se substituie cea a deșertului. Pustiul devorator (prezență simptomatică în lirica bacoviană) apăruse și în *Memento mori*, înaintarea lui pecetluind dispariția unor strălucitoare civilizații :

---

[1] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1982, p. 56—57.

[2] *Ibidem*, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

Și popor și regi și preoți îngropați-s sub ruine.
Pe Sion templul se sparge — nici un arc nu se mai ține,
Azi grămezi mai sunt de piatră din cetatea cea de ieri.
Cedri cad din vîrf de munte și Livanul pustiește,
Jidovimea risipită printre secoli rătăcește —
În pustiu se-nalță-n soare desfrunzitii palmieri...

Versul al doilea indică foarte clar că, pentru Eminescu, năruirea templului marca, simbolic, stingerea unei întregi civilizații. De ce vorbesc despre poeți din secolul al XIX-lea într-un eseu despre George Bacovia? Tocmai spre a scoate în relief factorul individualizator din lirica acestuia din urmă.

Atîta vreme cît dăinuiește templul (sau măcar iluzia lui), el asigură ordinea, stabilitatea, viața. În lirica bacoviană, angoasa este generată de lipsa unor repere stabile, ordonatoare. Rod al imaginației capabile a se substitui percepției, atari repere asigură o liniște pe care, la autorul *Plumbului*, nu o mai întîlnim. O găseam în schimb la Alecsandri, într-unul din cele mai cunoscute pasteluri :

O ! tablou măreț, fantastic !... Mii de stele argintii
În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii.
Munții sînt a lui altare, codrii — organe sonoare
Unde crivățul pătrunde, scoțînd note-ngrozitoare.
(Miezul iernei)

Alecsandri construiește ipotetice contururi unor spații ale căror limite reale sînt, pentru senzorii noștri, imperceptibile. Imaginată (receptată) arhitectonic [1], natura este liniștitoare pentru bardul de la Mircești ; cu totul altfel îi apare lui Bacovia : amenințătoare, imprevizibilă, stihinică. Spațiile sînt, de cele mai multe ori, ilimitate, zările sînt lăcașul corbilor și locul necunoscut de unde se emit sunete sinistre, simbolizînd o perpetuă amenin-

[1] În cazul în care Alecsandri n-a modificat substanțial textul folcloric al *Mioriței*, sugestia imaginării naturii ca biserică vine din finalul celebrei balade : „C-am avut nuntași, / Brazi și păltinași, / Preoți, munții mari / Păsări lăutari / Păsărele mii / Și stele făclii."

țare, precum furtunile de nisip iscate în deșerturile naturale.

Semnificația nelimitării spațiilor zugrăvite este mare tocmai din această cauză ; estetica lui Alecsandri era una a închiderii (limitele oferă o siguranță : aceea a locuirii unui spațiu determinat și, deci, cognoscibil). Deosebirea este mai evidentă dacă vom compara pastelul citat al lui Alecsandri (unde contururile spațiului imaginat sînt cerul înstelat și munții) cu unul bacovian, al cărui cadru îl constituie un umil parc de provincie. Alecsandri aplică tehnica dioramei la receptarea universului întreg, Bacovia deschide și spațiul limitat al unei odăi. Deosebirea este atît de mare, încît nu rare sînt cazurile cînd, la George Bacovia, spațiul este o absență relevantă, în vreme ce la Alecsandri era o prezență tutelară. Vom mai observa, de asemenea, că — spre deosebire de bardul de la Mircești, care-și înviora pastelurile prin prezența vieții, Bacovia preferă spațiile vide ori cele populate de vietăți sinistre, sugerînd moartea : corbi, lupi ș.a.m.d. Să notăm și amănuntul că, spre deosebire de lupul din pastelul lui Alecsandri, care își fugărește prada (frumusețea alergării este, aici, decorativă), lupii bacovieni urlă, produc groază, întreținînd amenințarea morții.

Revoluția o produsese estetica simbolistă, una a deschiderii prin excelență, de vreme ce criteriul poeticului era sugestia. Funcționalitatea cu care este investit „decorul“ diferă radical de cea din poezia anterioară (orice analiză a „strategiei“ retorice a reliefat, de altfel, drept specifice mișcării, „decorurile“). În simbolismul românesc, nelimitarea spațiilor produce două efecte opuse : nostalgia la Ion Minulescu (și la majoritatea reprezentanților curentului), groaza la George Bacovia. Este motivul care ne obligă să analizăm funcționalitatea în poem atît a spațiilor create, cît și a nelimitării (sau, în unele cazuri, a deschiderii) lor.

Formele nelimitării sînt multiple, de la numirea necunoscutului, pînă la indicații abstracte, precum polii pămîntului ori punctele cardinale. O situație exemplară găsim în *Lacustră* : spațiul — inexistent la început —

Scanned with OKEN Scanner

prinde treptat contur (o casă pe piloni, ridicată într-un mediu acvatic), spre a dispărea apoi, înghițit de ape. Efemeritatea acestui spațiu este comparabilă cu aceea a viselor. Nu întîmplător desfășurarea poemului are un suport oniric :

Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Întîiul vers amintește memorabila imagine a plînsului neștiut din somn, apărută în lirica lui Ștefan Petică, unde cei ce se iubesc

dorm mai strînși ca totdeauna
Și plîng în somn fără să știe.
(Cînd viorile tăcură, V)

În *Lacustră,* nu știm nimic despre spațiul în care se află subiectul liric ; despre el aflăm doar că este „singur", fără a se preciza și *unde*. Atare absență nu este rară în lirica bacoviană, nici în cea simbolistă în general.

Să notăm acum elementele apărute mai frecvent în volumul *Plumb* pentru sugerarea decorurilor fără limită. Cel mai des — în șapte poezii : *Pastel* („Buciumă toamna..."), *Amurg de toamnă, Tablou de iarnă, Amurg violet, Amurg de iarnă, Alean, Nervi de primăvară* („Primăvară..") — apare *cîmpul,* spațiu mărginit de *zare,* străbătut de *drumuri,* oferind impresia *infinitului* și caracterizat în cîteva rînduri drept *pustiu*. La Alecsandri ori la Coșbuc, cîmpul era decorativ, odihnind privirea ; în *Nervi de primăvară,* țăranii apar pe „hăul de cîmpie". Rezonanța cuvîntului inspiră teamă de întinderea fără capăt, ce-i dă privitorului impresia de nesiguranță, angoasîndu-l. Același efect îl are pustiul.

În trei cazuri — *Amurg* („Trec corbii — ah, *Corbii...*"), *Gri, Tablou de iarnă* — apare *zarea,* alt element al in-

Scanned with OKEN Scanner

determinării spațiilor, așa cum sînt și drumul *(Pastel, Amurg violet)* și infinitul *(Nervi de primăvară)*.

O marcă a indeterminării este, în *Plumb de iarnă* („Iarna, de-o vreme, mă duce regretul..."), pluralul : crînguri, satele ninse. Un spațiu deschis (limitele-i depărtate nefiind apăsătoare) este și tîrgul, în texte foarte cunoscute : *Toamnă* („Răsună din margini de tîrg..."), *Amurg, Nervi de primăvară*. Mijloacele indeterminării de care uzează Bacovia sînt multiple, crearea unor spații fără limite fiind numai unul dintre ele.

În poemul *Rar* frapează varietatea mijloacelor prin care se realizează deplina indeterminare : indicația spațială este vagă *(departe)*, ca și cea temporală : *noaptea tîrzie*. Izolarea fiind deplină, ceea ce se aude e doar *pustiul*, iar ploaia obsedantă estompează contururile de afară. Neclare sînt și gîndurile subiectului liric, bîntuit acum de *vise* și *rătăciri*, de care speră să se elibereze în viitor. Speranță destul de neclară și ea, căci groaza de pustiu e atît de chinuitoare, încît lasă prea puține posibilități de manifestare speranței...

Contribuie la indeterminarea amintită și estomparea contururilor din cauza fumului și a ceții :

E-n zori, e frig de toamnă,
Și cît cu ochii vezi
Se-ncolăcește fumul
Și-i piclă prin livezi.
(Alean)

Linia desenului n-ar mai putea fi trasată, „pictorul" fiind obligat să apeleze la pete de culoare. Fumul apare de asemenea într-un *Pastel* („Buciumă toamna...") publicat în 1904

(Pe-afară de stai
Te-năbuși de fum)

și în *Seară tristă*

(Fumul de țigări, ca-n nouri),

iar ceața într-un *Sonet* din 1907 :

Scanned with OKEN Scanner

E-o noapte udă, grea, te-neci afară,
Prin ceață — obosite, roșii, fără zare —
Ard, afumate, triste felinare,
Ca într-o crîșmă umedă, murdară.

Vorbind despre determinarea și indeterminarea spațiilor conturate în lirica bacoviană, ajungem la inevitabila discuție asupra spațiului ale cărui nemarginii l-au obsedat întotdeauna pe autor : pustiul. Acesta constituie ipostaza cea mai frecventă a imensității în lirica aici analizată.

Pustiul este, la autorul *Plumbului,* obiectivarea ilimitării și presupune abolirea reperelor, a punctelor de sprijin, de care gîndirea umană are, în mod imperios, nevoie. Ceea ce lipsește naturii în lirica bacoviană sînt templele, față de care să se poată ordona imensitățile, amenințările, stihiile.

În universul bacovian, dominante sînt raporturile *deschise,* chiar atunci cînd spațiile sînt limitate. Poetul „deschide" — prin plasarea unei oglinzi, de pildă — spațiul închis al unei odăi, deși tocmai deschiderea este cea care îl îngrozește. Lipsa unei limite *cunoscute* îi trimite gîndul la pustiu, care-l obsedează. Groaza de pustiu este boala de-o viață a poetului Bacovia, torturat de propria ispită de a refuza limitele existente. Se perpetuează o suferință căreia poetul nu-i caută leacul, întreținînd-o chiar. Este o autoflagelare intelectuală, voluptatea suferinței (întîlnită și la Ștefan Petică) fiind incontestabilă. Dispariția suferinței ar fi însemnat, pentru omul empiric, tămăduire ; dar pentru poet — moarte.

Tensiunea majoră a poeziei bacoviene se realizează la „intersecția" ispitei calmului (pe care numai un spațiu determinat, securizant, îl favorizează) și cea a absolutului, chinuitor prin nesiguranța perpetuă ce o oferă, dar fascinant ca un înșelător cîntec de sirenă. Întîia ispită este a omului empiric, cea de-a doua — a artistului. La Alecsandri, balanța înclinase spre prima, la George Bacovia, spre a doua. Ambele sînt la fel de obscure și la fel de greu de controlat de cel asupra căruia ele se exercită. În cazul lui Bacovia, instinctul artistului l-a copleșit pe cel al omului empiric ; spre suferința aces-

Scanned with OKEN Scanner

tuia din urmă, dar, evident, în folosul Artei. Ecoul pustiului este depistat și în texte în care nu este numit; putem vorbi, de aceea, despre un adevărat *sentiment de pustietate* desprins din volumul *Plumb*, privit global.

Pustiul apare în cinci poezii : *Amurg, („Trec corbii* — ah, *Corbii...“), Amurg de toamnă, Altfel, Rar, Finis.* Este vorba de textele în care este numit, prezența lui implicită fiind mai frecventă. În plus, mai apare cu funcție calificativă. Uneori este chiar dificil să te pronunți asupra funcționalității sintactice a termenului. Astfel, în *Finis*, este posibil ca acel enigmatic cuvînt plasat între strofele poemului să aibă valoare de nume predicativ (implicînd prezența subînțeleasă a unui verb copulativ), după cum poate fi interpretat ca adjectiv (al unui substantiv și el subînțeles) ori ca substantiv. Poate fi vorba, deopotrivă, și de sentimentul de pustiu încercat în apropierea unui cadavru.

Sentimentul pustietății este torturant în *Altfel*

(Nimic. Pustiul tot mai larg părea...)

și în *Amurg de toamnă :*

Pustiu adînc... și-ncepe a-nnopta.

Așa cum în deșerturile naturale se aud — ori se produce doar impresia existenței unor — sunete ciudate, în ultimul poem sentimentul pustietății îl face pe poet să „audă“ cum geme „amoru-i defunct“. Același chinuitor sentiment îl întîlnim în *Amurg* („Trec corbii, — ah *Corbii...“),* unde corbii ce „se duc pe pustii“ [1] nu fac decît să sublinieze impresia oferită, iarna, de un „tîrg înghețat“.

Mai relevantă sub acest aspect este poezia *Rar*, unde obsesia pustiului este depistabilă în fiecare strofă, numite fiind și unele dintre conotațiile de bază ale cu-

[1] Nu este exclus să avem de-a face cu o încercare de exorcizare (ca în blestemul : „ducă-se pe pustii !“), știut fiind că, în tradiția biblică, pustia este locuită de demoni.

Scanned with OKEN Scanner

vîntului : deșert, solitudine, moarte. Economia de mijloace este exemplară. Deși numit o singură dată, pustiul este prezent în fiecare strofă !

Cuvîntul apare numai în strofa a doua

(Vreme de beție —
Și s-asculți pustiul
Ce melancolie !),

în celelalte oferindu-se numai conotații ale termenului : solitudinea în prima, ultima

(Singur, singur, singur...)

și a treia strofă

(Nimeni, nimeni, nimeni...),

aluzia la deșerturile înspăimîntătoare

(Străzile-s deșarte)

și sugestia morții iminente în penultima strofă.

Sînt și texte unde *pustiul* apare drept calificativ. Amintesc versul inaugural din *Amurg de toamnă*

(Amurg de toamnă pustiu, de humă),

singurul poem din volum unde apare ca substantiv și ca adjectiv.

În *Pălind*, pustiul se asociază (ca și în *Rar)* cu „noaptea deplină". Subliniez faptul că, în cele trei strofe, se repetă de patru ori versul

Sînt solitarul pustiilor piețe,

ceea ce înseamnă că poetul i-a acordat rolul structurant în poemul pe care-l susține asemenea unor coloane simetric așezate.

Pustii sînt, în lirica bacoviană, și cîmpiile

Scanned with OKEN Scanner

(Răsună trist, de glasuri,
Cîmpiile pustii.[1]

Alean),

ca și provincia unde viețuiește :

De-acum pe cărți voi adormi uitat,
Pierdut într-o provincie pustie.
(Plumb de toamnă)

Asocierea pustiului cu „pierderea“ (în sensul ruperii dureroase de semeni) o găsim și în *Panoramă*, unde poetul se simte „pierdut în muzeul pustiu...“ (tîrgul bacovian creează frecvent impresia unui muzeu pustiu, în genul orașelor fără oameni pictate de Giorgio de Chirico). Și nu-i lipsit de semnificație faptul că, în alt vers, se vorbește de „sumbrul muzeu fioros“. Ambele adjective sînt grăitoare în privința conotațiilor dobîndite, în volumul din 1916, de *pustiu*.

Dar aparițiile termenului nu sînt numai cele amintite. Îl întîlnim și în alte trei texte, calificînd acțiunea unui verb :

Afară, tîrgul stă pustiu
Și ninge ca-ntr-un cimitir.
(Nevroză)

E vînt, și-i pustiu, dimineață.
(Toamnă [„Răsună din margini de tîrg...“])

Strada-i pustie... [...]
Orașul gol...
Cetate depărtată ;
Frunzișul smuls...
(Note de toamnă [„Toamna-n grădină
și-acordă vioara...“])

[1] Este sugestiv contrastul stabilit între prezența glasurilor și impresia de pustiu.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o culegere de mică întindere, precum *Plumb*, revenirea atît de insistentă a pustiului este relevantă, mai ales datorită faptului că este prezent și în textele unde nu este numit. Pustiul este o latență amenințătoare, prin faptul că se poate oricînd obiectiva spațial, temporal („golul istoric" ce se „întinde" în *Lacustră)* sau afectiv (corespondența aceasta constînd tocmai în atrofierea afectivității). Între conotațiile bacoviene ale *pustiului* semnalez : tăcere, „pace de plumb", moarte *(Note de toamnă)*; ecoul său este aproape general în volum, dominat de un adevărat sentiment de pustietate, foarte evident (și chinuitor) în poemul *Pulvis,* bunăoară. Ușor depistabil este acest sentiment și în *Note de toamnă* („Toamna-n grădină și-acordă vioara...").

Grație prezenței atît de copleșitoare în cea mai importantă culegere a poetului, groaza de pustiu este unul din elementele ce contribuie decisiv la individualizarea vocii lirice.

În plan spațial, deșertul este tărîmul generic unde, prin ivirea reperelor, se pot delimita spații liniștitoare, habitabile. În lirica bacoviană, punctul de plecare îl oferă tocmai spațiul locuit (în genere tîrgul de provincie, „cetatea"), care îi apare adesea abandonat, sub amenințarea transformării în deșert. Nu prin distrugere, nu prin retragerea oamenilor, ci prin *triumful obsesiei asupra percepției senzoriale.* Rezultatul nu-l constituie ruinele, ca în *Memento mori,* ci instaurarea obsesiei ca putere atotstăpînitoare.

Forța cea mai devastatoare o are, în lirica bacoviană, groaza de deșert ; ea îl menține ca latență, ea îl generează. Solitudinea favorizează apariția gîndurilor sumbre (acelea pentru care există în limba noastră expresia „gînduri pustii"), a plictiselii sfîșietoare, a spleen-ului.

Nașterea pustiului este rodul pierderii reperelor (și speranța se numără printre ele). Este drumul invers celui descris de Martin Heidegger : imensitatea primordială — cea a naturii sălbatice — a fost umanizată prin crearea unor repere, precum templul grecesc. Pustiirea din poezia bacoviană se face prin dispariția — sub imperiul groazei permanente — a reperelor capabile a da liniște existenței umane. Orice speranță fiind abolită, rămîne

Scanned with OKEN Scanner

cîmp deschis sugestiei morții. Dar acum se întîmplă lucrul cel mai neașteptat : moartea este privită ca o soluție (singura întrevăzută în volum !) de a evita pustiul.

Un vers din *Amurg de iarnă*

(Chemări de dispariție mă sorb)

ne obligă să ne gîndim și la alte stihuri bacoviene, din poemele *Spre toamnă*

(Și mereu delirînd
Pe vreme de toamnă,
M-adoarme un gînd
Ce mă-ndeamnă :
— Dispari mai curînd !),

Moină

(Și-s umezi pereții,
Și-un frig mă cuprinde —
Cu cei din morminte
Un gînd mă deprinde...)

și *Melancolie :*

Ascultă cum greu, din adîncuri,
Pămîntul la dînsul ne cheamă...

În aceeași notă este finalul *Pastelului* („Buciumă toamna...“) din 1904 :

Și tare-i tîrziu,
Și n-am mai murit...

E un adevărat regret în aceste ultime stihuri, soluția așteptată fiind privită ca o necesară liniștire. Spațialitatea ilimitată este asociată de Bacovia cu spațiul închis al mormîntului, printr-un explicabil efect al contrariilor.

Multe din spațiile imaginate în lirica bacoviană sînt mai înfricoșătoare decît deșerturile naturale ; căci sînt pustiite după ce, vremelnic, oamenii le răpiseră naturii

Scanned with OKEN Scanner

originare. Spațiul locuibil are, în volumul *Plumb*, o *viață* ce urmează ciclul oricărei ființări, între naștere și moarte. Singurele spații care se nasc în poezia bacoviană (în esența ei, numai una a genezei nu este) sînt cele pustii [1]. Este o literatură a sfîrșiturilor, geneza fiind plasată în *amurg*, termen atît de frecvent în opera autorului ; la fel de frecvent ca *toamna*.

Iarna fiind, la el, anotimpul prin excelență al morții, să notăm că frigul nu-i sugerează lui Bacovia doar stingerea, ci și închiderea *(Plumb, Decembre, Spre toamnă, Note de toamnă* etc.). Remarcăm raritatea spațiilor limitate și faptul că, atunci cînd acestea apar totuși, este vorba, în două cazuri, de cadre mortuare : cavoul din poezia *Plumb* și „vasta sală" funerară din *Finis*. Un nenumit spațiu limitat este sugerat și în *Lacustră*.

Demnă de atenție este „intersectarea" unui spațiu limitat cu unul nelimitat, în *Nevroză*. Aici, numai spațiul nelimitat este numit : „afară" (și „tîrgul"). Spațiul limitat — camera în care iubita cîntă la clavir și în funcție de care există un „afară" (echivalentul acelui „departe" din *Finis)* — nu are nume, nici consistență materială ; el există totuși, fără a-l interesa pe artist.

Un spațiu limitat, dar ale cărui limite nu sînt deloc constrîngătoare, este și piața *(Pălind)*. „Solitarul pustiilor piețe" are, în ele, iluzia spațiului deschis. Aceasta ne obligă ca, în cazul spațiilor limitate din lirica bacoviană, să le deosebim pe cele închise (extrem de rare în volumul de debut : cele două spații mortuare) de cele deschise.

Strofele poemului *Alb* sînt sugestive în privința limitelor ce conturează spațiile poeziei bacoviene :

> Orchestra începu cu-o indignare grațioasă.
> Salonul alb visa cu roze albe —
> Un vals de voaluri albe...
> Spațiu, infinit, de o tristețe armonioasă...

[1] Geneză a vieții și, în același timp, manifestare a morții amenințătoare, pustiul ne obligă să ne gîndim deopotrivă la golul primordial și la deșertul natural ce înaintează în detrimentul zonelor locuite.

Scanned with OKEN Scanner

În aurora plină de vioare,
Balul alb s-a resfirat pe întinsele cărări —
Cîntau clare sărutări...
Larg, miniatură de vremuri viitoare...

Modul în care limitele unui spațiu închis (salonul) nu sînt apăsătoare, oferind — dimpotrivă — posibilitatea ca balul să se „resfire" în nemărginit (ceea ce infirmă orice previzibilitate în orizontul de așteptare al cititorului), este grăitor în privința limitelor spațiale din întreaga lirică bacoviană. Pe poet, spațiile limitate, dar deschise, îl interesează mai mult decît cele ilimitate ; marginile ce pot fi depășite sînt, vizibil, mai ispititoare și, în același timp, mai liniștitoare, neprovocînd groaza sugerată de pustiu. Contrastul stabilit între două indicații din aceeași strofă *(salonul* cu limite, evident, fixe și *spațiul infinit)* este caracteristic mai multor poeme bacoviene, unde spațiul finit este conturat spre a reliefa efectul extrapolării lui. „Deschiderea" realizată aici de muzică este datorată, în alte texte, oglinzii, visului etc.

În poemul *Decembre,* spațiul limitat al odăii iubitei este — din cauza troienelor cît gardul — închis a doua oară ! Și totuși, o cale de depășire a dublei închideri există :

Mai spune s-aducă și ceaiul,
Și vino și tu mai aproape, —
Citește-mi ceva de la poluri, (s.n.)
Și ningă... zăpada ne-ngroape.

Versul subliniat sugerează depășirea iluzorie a perimetrului impus ; depășire necesară menținerii vieții, căci Bacovia asociază închiderea cu sicriul. Aici, iluzia este provocată livresc, într-o factură tipic simbolistă. Reprezentativ pentru o întreagă direcție a simbolismului românesc este poemul *La Polul Nord,* de Iuliu Cezar Săvescu :

La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veșnic adormite,
În lung și-n larg, în sus și-n jos, se-ntind cîmpii
nemărginite,

Scanned with OKEN Scanner

Cîmpii de gheață ce adorm pe așternutul mării ud,
Cu munți înalți, cu văi adînci, la Polul Nord, la Polul Sud.

Nu poate fi întîmplătoare evidenta preferință bacoviană pentru imaginarea unor spații ilimitate sau a unora cu hotare vagi, greu de precizat și care, din această cauză, nu dau iluzia încorsetării. În *Poem în oglindă*, de exemplu, este conturat un spațiu hotărnicit (salonul), pe care îl „deschide" oglinda ; în ea

Bate toamna
Și grădina cangrenată.

Impresia de trecere a subiectului liric din spațiul delimitat al salonului în cel reflectat în oglindă merită întreaga atenție. Spațiul conturat la începutul poemei are rolul de a sublinia tocmai necesitatea evadării din el și puterea artificiului, capabil a sparge închiderea.

Artificiul îl întîlnim de altminteri la tot pasul în lirica bacoviană, substitutul cel mai frecvent al naturii fiind parcul (spațiu îngrădit, dar deschis, precum piața). Se întîmplă un lucru similar celui din *Poemă în oglindă* : parcul oferă un spațiu determinat ca suprafață, însă limitele-i nu sînt apăsătoare, putînd fi lesne ignorate. Văzduhul creează efectul nemărginirii în amintitul *Decor*. Interesant sub acest aspect este și *Plumb de iarnă* : „grădina publică" și „tîrgul" sînt singurele elemente desemnate spre a contura o torturantă „provincie pustie".

Paleta sugestiilor spațiale din volumul *Plumb* este foarte bogată. La un pol se află spațiul închis (a cărui obiectivare generică este, aici, sicriul), la celălalt — spațiul ale cărui nemargini sînt mai înfricoșătoare decît capacul de plumb al cosciugului : pustiul. La un pol este moartea, la celălalt — omorîrea. Și așa cum în matematici limitele extreme poartă, în ciuda semnului opus ce le precede (plus ori minus), același nume (infinit), în lirica bacoviană sugestia morții este provocată atît de închiderea deplină, cît și de maxima deschidere a spațiului.

În două poeme foarte cunoscute *(Amurg* și *Note de toamnă)* se produce un efect comparabil senzației de ar-

Scanned with OKEN Scanner

dere creată de temperaturile foarte scăzute: *infinita deschidere a spațiului dă impresia închiderii.* În *Amurg,* peisajul deschis, în care corbii

se duc pe pustii

și

s-aprinde crai-nou
Pe zări argintii

este receptat ca un „vast cavou". Lucrul se repetă în *Note de toamnă:*

Dă drumu, e toamnă în cetate —
Întreg pământul pare un mormînt...

Spuneam că Bacovia asociază închiderea spațiului cu sicriul; asocierea este prezentă în poeme precum *Spre toamnă*

(M-afund într-o crîșmă să scriu,
Sau rîd și pornesc înspre casă,
Și-acolo mă-nchid ca-n sicriu)

sau *Trudit;* nici o posibilitate de a deschide spațiul „tăcutului salon", moartea putînd sosi în orice moment:

Iubito, și iar am venit...
Dar astăzi, de-abia mă mai port —
Deschide clavirul și cîntă-mi
Un cîntec de mort.

Și dac-am să cad pe covoare
În tristul, tăcutul salon, —
Tu cîntă-nainte, iubito,
Încet, monoton.

Dar, în vreme ce prezența unui spațiu închis este asociată morții, lipsa oricăror fruntarii duce la nebunie:

Scanned with OKEN Scanner

Imensitate, veșnicie,
Tu, haos, care toate-aduni...
În golul tău e nebunie, —
Și tu ne faci pe toți nebuni.

Bacovia construiește înfricoșătoarele spații indeterminate din grija prea mare de a evita închiderea. Un exces generează altul, contrar. Instinctiv, Bacovia sparge limitele, estompează contururile existente, pînă cînd ele se volatilizează ; dar absența se dovedește la fel de neliniștitoare ca prezența lor ! Extrapolarea marginilor, deschiderea spațiilor poate avea efect de bumerang.

La extremitățile reprezentărilor spațiale ale lui Bacovia se află sicriul (marcînd închiderea deplină, irevocabilă) și pustiul (materializare a deschiderii maxime). Dar groaza de pustiu poate ucide ; sau — ceea ce-i aproape totuna — poate să-i provoace artistului „gînduri de dispariție". Apare, cum vedem, al treilea termen : cavou—pustiu—mormînt. Dar există o alternativă pentru ultimul : nebunia, delirul. Spațiile imaginate se populează în acest caz, pustiul este anulat, dar raporturile raționale s-au rupt iremediabil, ca în balada barbiană *Riga Crypto și lapona Enigel*.

Groaza de pustiu este, pentru Bacovia, o forță irezistibilă ; soluțiile de a o evita sînt două : moartea ori nebunia. Dacă în ultima vedem tot o moarte (a spiritului), soluția se dovedește unică.

Pentru Bacovia, spațiul locuibil este unul avînd limite ce permit o deschidere. Prin însăși condiția lui, este un spațiu viu (nu doar unul permițînd viețuirea), de vreme ce moartea îl pîndește în permanență. Cînd deschiderea suprimă limitele, se naște pustiul. Cînd marginile anulează posibilitatea deschiderii, spațiul capătă aspectul unui mormînt. Și într-un caz, și în celălalt, spectrul morții este prezent.

Nu îndrăznesc să văd în Bacovia un învingător [1] ; dar majoritatea spațiilor din lirica bacoviană (mărginite, însă

[1] Din două motive la fel de întemeiate : ca artist, ar fi un truism să afirm că victoria estetică a fost de partea lui : ca om empiric, a rămas, toată viața, un învins.

Scanned with OKEN Scanner

deschise) apar ca o victorie a vieții asupra morții, de vreme ce sînt viabile, (încă) populate de oameni. Din această perspectivă, lirica „tristului poet Bacovia“ (imagine transmisă de tradiția exegetică și contestată abia în anul 1982) este, în bună parte, o victorie a vieții asupra morții. O victorie neconcludentă, temporară, pericolul morții rămînînd pururi în preajmă. Pustiul din poezia bacoviană este obiectivarea morții. De aici provine individualizarea deplină a vocii lirice.

După cum am văzut, nașterea pustiului este, la George Bacovia, urmarea pierderii reperelor sigure. Aceasta a făcut ca sugestia spațială să se realizeze, adesea, printr-o absență relevantă.

Scanned with OKEN Scanner

III.

Simptomatică deopotrivă în privința structurării imaginarului bacovian este absența unor procese psihice compensatorii : nostalgia, melancolia visătoare, reveria, speranța [1]. Pentru a le reliefa, mă opresc în continuare asupra volumului din 1916, care, sub aspectul imaginarului (nu și al „strategiei“ retorice !) trebuie analizat ca operă omogenă. Dat fiind că, din cele cincizeci de poeme, șapte conțin simptome ale speranței, se cuvine să ne oprim asupra lor ; căci, dacă nu vom convinge că ele reprezintă excepții, demersul critic nu se susține.

În două texte — *Amurg* și *Plumb de iarnă* — apare un semn al speranței : „crai nou“. Dar poate fi vorba de speranță aici ? Chiar dacă secera de pe bolta cerească semnifică, în mod curent, așa ceva, sistemul referențial al liricii bacoviene golește de conținut simbolul tradițional, făcîndu-l să sublinieze tocmai... tragismul. În *Amurg*, luna nouă este introdusă ca element de contrast, spre a evidenția prevestirea morții (corbii) și sentimentul aflării într-un cavou :

Trec corbii — ah, „Corbii“
Poetului Tradem —
Și curg pe-nnoptat
Pe-un tîrg înghețat,

Se duc pe pustii...
Pe cînd, de argint,

[1] Într-un capitol viitor se va vedea că tot o absență (a armoniei) individualizează și „strategia“ retorică a bacovianismului.

Scanned with OKEN Scanner

În amurg de argint,
Se-aprinde crai nou

Pe zări argintii
În vastul cavou...
Iubito... ah, „Corbii“
Poetului Tradem...

Aparent, ar fi mai îndreptățit să descoperim o speranță în *Plumb de iarnă* („Iarna, de-o vreme, mă duce regretul...“), unde se vorbește nu numai despre crai-nou, dar și despre așteptare. Aceasta din urmă este lipsită, și aici, de speranță :

Paloarea, mutismul minează-al meu piept
Pe satele ninse crai-nou cînd apare ;
Trec singur pe poduri de fier solitare,
Și-aștept în zăpadă... dar ce mai aștept ?

Dureroasa întrebare subliniază inutilitatea amăgirii, așteptarea presupunînd aici teama de neprevăzut.

De viitor — și chiar de speranță — este vorba în poemul *Alb ;* să remarcăm însă că lucrul cel mai rîvnit de poet este „o tristeță armonioasă...“ Unica-i iluzie este tăcerea :

Ninge secular, tăcere, pare a fi bine.
(Plumb de iarnă)

Viitorul nu rezervă, în genere, nimic bun :

La toamnă, cînd frunza va îngălbeni,
Cînd pentru ftizici nu se știe ce noi surprize vor veni...
(Nervi de toamnă [„La toamnă, cînd frunza va îngălbeni...“])

Regăsim și aici frica de imprevizibilul torturant.

În *Monosilab de toamnă*, versul

O, va fi cîndva altfel natural

conține o afirmație pithică parcă.

Scanned with OKEN Scanner

Enunțul care precede versul citat arată cîtă nădejde se pune în acel „cîndva“ utopic :

În curînd, încet va cădea în vid
Tot.

În *Nervi de primăvară* („Primăvară...“), începutul pare aproape optimist :

Primăvară...
O pictură parfumată cu vibrări de violet.
În vitrine, versuri de un nou poet ;
În oraș suspină un vals de fanfară.

O nouă primăvară de visuri și păreri...

Primăvara însăși predispune, prin tradiție, la reverie și speranță. De astă dată, iată, noua primăvară se așterne pe vechile dureri, iluziile virtuale fiind anulate de atitudinea sceptică. Un vers indică lipsa schimbărilor reale

(Vor fi acum de toate cum este orișicînd),

cel care-i succede reducînd totul la „o lungă teorie“. Ultimul vers este de un scepticism neîndoielnic :

O, cînd va fi un cîntec de alte primăveri ?!...

Nu știu dacă putem vorbi de ironie aici ; oricum, este certă neîncrederea în sistemul acreditat de simboluri, în virtutea căruia primăvara era asociată cu speranța. Referirea la „lunga teorie“ este grăitoare. Interpretarea este susținută și de repetarea versului

Eu prevăd poema roză a iubirii viitoare...

în *Poemă în oglindă*. De fiecare dată, el este urmat de o conjuncție (dar, însă), stabilind relația adversativă cu acelea ce succed. În primul caz este vorba de boală, în al doilea de „grădina devastată“ ! Un contrast elocvent

Scanned with OKEN Scanner

se stabilește de asemenea în *Note de toamnă* („Toamna-n grădină și-acordă vioara...“) între versul al patrulea

(De pînea cea nouă duduie moara)

și ultimul :

Sunt cel mai trist din acest oraș.

Să notăm și amănuntul că singura ființă care speră ceva de la viitor este „o palidă fată cu gesturi grăbite“, ce „așteaptă pe noul amor...“ *(În grădină)*. Bacovia transpune în registru grotesc atmosfera orașului aproape pustiit sugerată în tabloul lui Giorgio de Chirico *Melancolia și misterul unei străzi*.

Cum vedem, lectura grăbită a unor texte izolate ne-ar putea induce în eroare asupra profilului liric al artistului. Dar poemul inaugural (esențial, în economia cărții, de vreme ce-i conferă și titlul) impune un registru specific ; versurile primului poem își pun pecetea asupra întregului volum, plasîndu-l sub spectru thanatic. Al doilea text *(Pastel)* prezintă o atmosferă agonică, iar al treilea *(Decor)* un „decor de doliu“ ! Încă din primele file ale cărții se stabilește un sistem de referințe particular, susținînd o viziune specifică, al cărei resort psihologic este abolirea speranței. „E vînt și-orice speranță e pierdută“, citim în *Plumb de toamnă*. Lumea însăși pare „goală de vise“ *(Ploaă)*, volumul încheindu-se cu un... oftat — *Nocturnă* („Uitarea venea... a venit...“) — la fel de sugestiv ca heptagonul din volumul lui Ion Barbu.

Simptomele morții sînt de o mare diversitate și apar pretutindeni, atmosfera este „fără zare“ (amănunt esențial, notat în *Sonet)*, provocînd gînduri negre (cel al dispariției cel mai des), sinucideri și viziuni coșmarești :

Potop e-napoi și nainte.
(Decembre)

Visarea e abolită și ea *(Singur)*. Nici măcar iluzia supraviețuirii n-o mai găsim :

Scanned with OKEN Scanner

Și tare-i tîrziu,
Și n-am mai murit...
(Pastel [„Buciumă toamna..."])

Referentul liricii bacoviene este Apocalipsa. Sentimentul acut al sfîrșitului inexorabil împiedică subiectul liric să se iluzioneze sau măcar să se abandoneze în voia visurilor. În volumul din 1916, singura-i certitudine (provocatoare de nelinșite) era moartea. În 1956, soția poetului a consemnat aceste cuvinte :

Ce liniște crepusculară este azi ! [1]

Exclamația este relevantă în cel mai înalt grad pentru viziunea bacoviană tulburătoare, inconfundabilă.

Speranța și reveria fiind abolite [2], totul sau aproape totul este receptat drept indiciu al sfîrșitului iminent. Echilibrul (cel sufletesc în primul rînd) capabil a asigura liniștea s-a rupt. Rezultatul : nevroza, isteria, nebunia. Slăbirea nervilor indică un capăt al evoluției, o destrămare a echilibrului precedînd stingerea stirpei. Senzitivitatea adusă în scenă de artistul nostru este maladivă, rod al descompunerii. El zugrăvește ruina umană cu voluptatea pusă de romantici în evocarea relicvelor arhitectonice ; mai mult decît sensibilitatea contează, aici, măcinarea vechii stabilități.

---

[1] *Divagări utile,* în George Bacovia, *Opere,* prefață, antologie, note, bibliografie de Mihail Petroveanu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Editura Minerva (colecția „Scriitori români"), 1978, p. 460.

[2] „Azi, a murit chiar visul meu final" *(Singur).* Într-un capitol viitor (X) se va vedea că abolirea speranței justifică efortul (individualizator al bacovianismului) de „stenografiere" a imaginarului.

Scanned with OKEN Scanner

IV.

Structurile imaginarului sînt aceleași în toată lirica bacoviană (atîta cîtă cunoaștem, căci primele încercări nu s-au păstrat), diferențele simțindu-se exclusiv la nivelul expresiei. Dar nu este literatura înainte de toate *expresie? Ea* îi individualizează pe autori și tot *ea* validează estetic structurile imaginarului.

În tinerețe, Bacovia s-a încadrat, voluntar ori nu, în convenții literare diverse. Se cuvine să zăbovim asupra raportului dintre acestea și imaginar. Relația este complexă, convențiile canalizînd latențele creatoare într-o direcție și favorizînd, astfel, obiectivarea unei (unor) anumite laturi a (ale) fanteziei.

Orice convenție implică o limitare a imaginarului, determinîndu-i nemărginirea; este templul înălțat în imensitatea tărîmurilor zămislite de fantezie. Atitudinea față de Convenție urmează la George Bacovia drumul determinării spațiilor în lirica lui. Imaginarul se comportă asemenea deșertului, ca amenințare pururi prezentă la adresa reperelor (clișeelor și structurilor adoptate), pe care le erodează continuu.

Schimbarea semnalată în discuția asupra spațiilor are urmări importante. În primul rînd, în locul tendinței unificatoare presupuse de templul ordonator, a apărut polaritatea închis-deschis (sicriu-pustiu). Modificarea a avut repercusiuni asupra semnificantului poetic. Pentru Alecsandri și Eminescu, versul era echivalentul templului; un templu euritmic, capabil a ordona domeniul haotic al lumilor fictive.

Scanned with OKEN Scanner

În opera bacoviană surprindem concomitent atracția și rezistența în fața convențiilor literare existente. Din distanțarea [1] ingenuă față de ele și din imposibilitatea de a li se conforma se va naște bacovianismul. Acesta implică o slăbire a capacității de construcție ; dar, inițial, ea s-a manifestat și tocmai grație ei artistul a atras atenția unor literați marcanți ai vremii : Alexandru Macedonski, Adrian Maniu, Ion Pillat și alții. În devenirea poetului, *constructorul* de temple euritmice l-a precedat pe cronicarul imaginarului.

Imaginarul bacovian este unul torturant. În tinerețe, artistul l-a stăpînit grație încadrării în convenții literare ce-i ofereau catharsa. Dintre convențiile literare existente, răspundeau cel mai bine cerințelor sale cele ale romantismului „satanic", ale „decadenților" francezi și ale simboliștilor.

George Vasiliu devine Bacovia într-o epocă în care imaginarul (entitate independentă de factorii voliționali) își crea noi structuri. Drama artistului a fost generată de dezacordul între propria-i fantezie și structurile retorice încă în vigoare. Hainele rămăseseră prea mici... Fără voia lui, Bacovia s-a aflat în situația de a încerca să întrupeze noile structuri ale imaginarului în formele consacrate ale poeziei. Acestea din urmă nemulțumindu-l, el s-a orientat, neprogramatic, în direcția pe care modernismul literar românesc avea s-o adopte mai tîrziu, delíberat. Drama bacoviană a fost provocată de această neconștientizată inadecvare.

În faza inițială de creație, încadrarea în convențiile existente era liniștitoare ; la un moment dat, însă, sensibilitatea lui începe să nu mai găsească în convențiile știute echilibrul căutat. Bacovia oferă, împreună cu Urmuz, cele mai elocvente simptome ale crizei aflate la originea modernismului poetic românesc. În perioada interbelică, literatura avangardiștilor va obiectiva, progra-

[1] Autonomia imaginarului față de structurile literare adoptate (deși altele l-au modelat, cultura fiind expresia unei sume de convenții) apare exclusiv în cazul creatorilor autentici (invers este cazul epigonilor), dar ea se conturează numai în procesul exercițiului creator.

Scanned with OKEN Scanner

matic, noua sensibilitate (ceea ce explică referirile repetate la „ritmul vremii", la „timpul nostru", la modul de simțire contemporan), prezentă anterior la Urmuz și Bacovia.

Lirica bacoviană marchează un moment revoluționar în dezvoltarea literaturii noastre grație faptului că este prima expresie (valoroasă estetic) a discontinuității pe care poezia tradițională o evitase. Discontinuitatea s-a manifestat mai întîi în sfera imaginarului, abia apoi fiind acreditată — greu — în expresia artistică. De aceea, nu cred că Bacovia a creat un „limbaj al crizei"[1]. Poetul se plasează în faza *incipientă* a noii structurări a imaginarului. El oferă, *involuntar*, o expresie a revoluției, săvîrșind la începutul secolului ceea ce avangarda „istorică" își va propune (și va realiza) abia după primul război mondial : dislocarea structurilor consacrate ale expresiei poetice, în vederea ivirii premizelor pentru noi modalități de manifestare poetică. Bacovia oferă expresia revoluției produse în imaginar, revoluție al cărei provocator nu a fost. În plus, el n-a găsit o soluție crizei (lucru asupra căruia voi reveni în § IX).

Bacovia a trăit în chip dureros criza limbajului poetic. Versul tradițional începe să i se refuze cînd nu mai răspunde total „cerințelor" imaginarului ; vechea prozodie devenise procustiană. La Eminescu, Goga, Coșbuc, convențiile literare erau (simțite ca) apte a exprima plenar imaginarul ; la George Bacovia, nu. În cazul lui, „strategia" retorică acreditată se va arăta insuficientă. Trebuiau create mijloace expresive noi.

Faptul că în două articole (primele despre el publicate în presă[2]) și într-o antologie *(Poezia toamnei,* întocmită de Ion Pillat în 1921) era considerat „poet al toamnei" arată că și receptarea imediată era în spiritul vechi al imaginarului. Noutatea reală a artistului avea să fie receptată mai tîrziu ; la început, autorul fusese „înghesuit" într-una din comodele „formule" vechi.

---

[1] Nicolae Manolescu, *George Bacovia,* în (colectiv) *Scriitori români,* București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, p. 50.

[2] Evandru (=I. M. Rașcu), *Un cîntăreț al toamnei,* în „Opinia", Iași, 29 oct. 1908, p. 1—2 ; I. Ludo, *Un poet al toamnei,* în „Absolutio", Iași, 1912.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul secolului nostru, raportul între „natură“ și „cultură“ se modifică, lucru teoretizat de Ovid Densusianu în repetate rînduri. Complexitatea sufletului modern impunea o reformă, o extrapolare a vechilor granițe ale domeniului considerat, prin tradiție, al poeticului. Importantele acumulări sînt contemporane restrîngerii poeziei la lirică și „procesului“ intentat semnificantului tradițional. Se deschidea astfel, în chip revoluționar, vîrsta renunțărilor în istoria poeziei românești și se contura conștiința lirică modernă. Dar Bacovia n-a conștientizat revoluția al cărei simptom a fost. Dislocarea vechilor structuri literare începuse și este necesar să notăm că există un raport dialectic între revoluționarea imaginarului și cea a limbajului poetic ; ar fi abuziv să-l privim pe ultimul drept simplă consecință a metamorfozării imaginarului, de vreme ce și el contribuise la amintita metamorfozare.

Am afirmat că Bacovia a devenit el însuși abia cînd lirica nu i-a mai fost reductibilă la convenții literare existente. Se cuvine însă a insista și asupra ilustrării de către artist a unora dintre acestea ; în caz contrar, i-am văduvi opera de unele realizări excepționale. Selecția operată în momentul alcătuirii volumului *Plumb* evidențiază registrul simbolist al creației poetului. Dar opera scrisă pînă în 1916 de Bacovia era mai complexă, cuprinzînd registre diverse, între care simbolismul era doar cel mai important în privința rezultatelor artistice.

În stabilirea fazelor creației bacoviene ne interesează *practica dominantă*, căci registrele au coexistat mereu. Încă din ultimii ani ai secolului al XIX-lea, imaginarul bacovian se cristalizase în structura ce-l va impune pe artist. Este perioada cea mai senină a creatorului, încadrarea în convențiile oferite de tradiția literară fiind liniștitoare. În cele mai vechi poeme astăzi cunoscute (datînd din anii 1898—1900) se întrepătrund trei registre distincte : unul eminescian, altul neoromantic („satanic“ și „decadent“), al treilea simbolist. Cel mai bine repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentat este al doilea. După 1900, iese tot mai mult în evidență registrul simbolist, spre el glisînd și cel de-al doilea. Simbolismul rămîne tutelar pînă în 1916, cînd începe „pendularea“ între el și bacovianism, ale cărui simptome apăruseră mai înainte. Balanța va înclina în favoarea ultimului la mijlocul deceniului al treilea.

Scanned with OKEN Scanner

V.

Prima fază de creație originală a lui George Vasiliu se înscrie în prelungirea romantismului, adică a curentului ce provocase descătușarea fanteziei, oferind premisele restructurării imaginarului. Dar curentul suferise metamorfoze importante, Bacovia afirmîndu-se într-o epocă de neoromantism literar.

Eminescianismul este epigonic în *Ecou de romanță*, datînd din anul 1900 :

S-a dus albastrul cer senin
Și primăvara s-a sfîrșit —
Te-am așteptat în lung suspin,
Tu, n-ai venit !

Și vara, cu nopțile ei,
S-a dus, și cîmpu-i veștejit —
Te-am așteptat pe lîngă tei,
Tu, n-ai venit !

Factura eminesciană o regăsim în versurile intitulate *Ego :*

Tot mai tăcut și singur
În lumea mea pustie —
Și tot mai mult m-apasă
O grea mizantropie.

Din tot ce scriu, iubito,
Reiese-atît de bine —
Aceeași nepăsare
De oameni, și de tine.

Scanned with OKEN Scanner

Scris în 1899, poemul fusese menit, inițial, să dea titlul cărții de debut [1]. Faptul că, ulterior, nici nu va fi inclus aici (apărînd abia între filele unei culegeri din 1930 !) nu se explică „prin prestigiul poeziei *Plumb* pentru Macedonski și editorii volumului“ [2], ci mai degrabă prin intuirea de către artist a tonalității străine naturii sale intime.

Compus un an mai tîrziu, poemul *Cu voi...* avea să fie inclus tot în culegerea din 1930. Aluzia la destinul autorului *Luceafărului* indică o dată în plus prestigiul de care se bucura acesta în vremea formării lui Bacovia :

O, genii întristate care mor
În cerc barbar și fără sentiment, —
Prin asta ești celebră-n Orient,
O, țară tristă, plină de humor...

Nepăsarea tipic romantică din prima strofă a poemului citat are, fără îndoială, același model :

Mai bine singuratec și uitat,
Pierdut să te retragi nepăsător,
În țara asta plină de humor,
Mai bine singuratec și uitat.

Trebuie precizat că nu întreaga operă eminesciană a jucat un rol modelator, ci numai antumele și puținele postume editate pînă la 1900.

Deși substanțial romantic, Eminescu reușise să clasicizeze poezia românească, pe care Alexandru Macedonski o reorientează spre romantism (Musset ș.c.l.) și neoromantism (simbolismul francez și școala „decadenților“). Influențat de Eminescu, Bacovia este, totuși, un „produs“ — poate cel mai important, pînă astăzi — al „școlii“ macedonskiene. Ea determinase o întreagă direcție opusă celei dominante, pînă atunci, în cultura românească. După ce „Junimea“ canalizase energiile creatoare spre structurile poetice clasice și neoclasice

[1] Mihail Petroveanu, note la G. Bacovia, *op. cit.*, p. 537.
[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

(Heine și Goethe erau mult traduși), ceea ce explică prețuirea lui Coșbuc și Goga de către Maiorescu, Macedonski reorientează lirica noastră spre romantism și spre manifestări neoromantice. De semnalat selecția operată intuitiv de Bacovia : el a ocolit manifestările poetice neromantice, precum parnasianismul, cu toate că această reacție antiromantică era cultivată în mediile macedonskiene.

Imaginarul bacovian a fost modelat în chip decisiv de romantismul „satanic", dezvoltat ulterior de școala franceză a „decadenților". Încă din 1898, adolescentul evoca solitudinea generatoare de nebunie

(Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie [1] ;
Pălind în tăcere și-n paralizie, —
Sunt solitarul pustiilor piețe...
Pălind)

și dezechilibrul psihic :

Iubita cîntă-un marș funebru,
Iar eu nedumerit mă mir :
De ce să cînte-un marș funebru...
Și ninge ca-ntr-un cimitir.

Ea plînge și-a căzut pe clape,
Și geme greu ca în delir...
În dezacord clavirul moare,
Și ninge ca-ntr-un cimitir.
(Nevroză)

Esențial este penultimul vers, unde putem surprinde prima anticipare a bacovianismului, de care *nu putem încă vorbi aici,* unde artificiul izbăvitor a fost găsit.

Același neoromantism „decadent" îl întîlnim într-un *Sonet* datînd din anii 1898—1899 ; sînt citate aici și două dintre modelele lui scriitoricești :

[1] Acest vers a fost anticipat de unul („Gînduri bizare nasc nebunia") din poemul *Monotonia*, tipărit în 1894 de Mircea Demetriade. Scris în 1898, poemul bacovian *Pălind* a fost publicat în anul 1907.

Scanned with OKEN Scanner

Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine, topit de băutură —
Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.

Și *după* intrarea în faza preponderent simbolistă, registrul „satanic“ și „decadent“ continuă să se manifeste. În nota vechiului romantism este scris, în 1902, poemul *Strigoii*. Peste un an, evocă traiul boem al rătăcitorilor prin taverne și mansarde *(Vobiscum)*, afișînd, tinerește, o blazare tipic romantică :

Liceu, — cimitir
Al tinereții mele —
În lume m-ai dat
În vîltorile grele,
Atît de blazat...
Liceu, — cimitir
Al tinereții mele !
(Liceu)

Nu-i de mirare că, în 1904, avea să scrie deja cunoscutul *Epitaf :*

Aici sunt eu
Un solitar,
Ce-a rîs amar
Și-a plîns mereu.

Cu-al meu aspect
Făcea să mor,
Căci tuturor
Păream suspect.

Între 1903 și 1905 înregistrăm alte patru ilustrări ale romantismului „satanic“ filtrat prin „decadenți“ : *Seară tristă, Trudit, Singur* („Odaia mea mă înspăimîntă...“), *Ecou de serenadă*. Ulterior, manifestările de acest fel se rărește ; dintre ele, se impun atenției *Finis* (1911), *Poem în oglindă* (1912) și *Marș funebru* (1915).

Tot în descendența romantismului (nu a celui „satanic“ de astă dată) se înscriu poeme precum *Furtună*

Scanned with OKEN Scanner

(scris în 1905, el anunță bacovianismul), *Serenada muncitorului* (poezie socială din 1906), *Tu ai murit...* (evocarea lui Ștefan Petică, în 1911) ș.a. În 1916, poetul publică două texte în nota romantismului tradițional : *Dormitînd* și *Vae soli...* Factura pur eminesciană a primului și, îndeosebi, neindividualizarea vocii lirice mă fac să cred că versurile fuseseră scrise cu mai bine de un deceniu înainte.

Imprimarea, în 1916, a volumului *Plumb* ne obligă să analizăm convenția dominantă din cartea de debut : simbolismul.

Scanned with OKEN Scanner

VI.

Faza preponderent simbolistă a lui Bacovia ține din 1899 pînă în 1916 ; marea majoritate a poemelor simboliste au intrat, de altfel, în cartea de debut.

În discuțiile despre simbolism, se comite adesea eroarea de a se ignora caracterul eterogen al mișcării. Simbolismul românesc este rezultanta eforturilor unor poeți foarte deosebiți de a structura, prin prisma aceluiași criteriu al poeticului (sugestia), modernismul poetic. În prima fază, simbolismul nostru a fost unul „impur", nu doar eterogen (căci omogenitatea n-a caracterizat nici simbolismul francez). Elementele „impure" sînt în primul rînd cele parnasiene promovate de Alexandru Macedonski, dar și unele de-a dreptul conservatoare, la care reprezentanții reformei literare (unii debutaseră sub influența lui Eminescu, îndreptîndu-se *ulterior* spre înțelegerea simbolistă a poeziei) nu putuseră încă renunța. Ușor de observat este reticența cu care simbolismul incipient s-a individualizat în cadrul tradiției poetice românești. Foarte mari, ezitările sînt relevante pentru întregul climat al epocii. „Păcatul", frecvent întîlnit la cumpăna veacurilor, era discursivitatea, caracterul prea explicit, vizibil în decodările abuzive ale simbolurilor utilizate. Multă vreme, tradiționala analogie a fost confundată cu adevăratul simbolism. Dar fără acest climat confuz ar fi greu de imaginat dezvoltarea ulterioară a literaturii noastre. De aceea, o cît de sumară privire asupra *prologului modernismului* poetic românesc se impune. Este vorba de un interval (1880—1908) prea rar luat în discuție, în ciuda faptului că importanța lui ne apare ca fundamentală. Istoriile literare au trecut relativ repede

Scanned with OKEN Scanner

peste el (probabil din cauza nenumăratelor confuzii, ezitări și eșecuri înregistrate în epocă), insistînd îndeosebi asupra dezvoltării modernismului poetic după 1908, cînd apele se mai limpeziseră.

Epoca din jurul anului 1900 a fost prielnică primenirii literaturii. Pe un fundal aparent agonic [1], se pregătea marea deschidere spre nou. Atunci cînd mulți se temeau că totul moare, de la vechea tradiție artistică pînă la formele patriarhale de viață, lirica modernă abia se năștea, mediul acela „crepuscular" fiind creuzetul unde s-a plămădit reforma fundamentală a poeziei.

Obținerea Independenței asigura României perspective noi de evoluție. A avut loc o imediată „deschidere" : presa străină sosea cu destulă promptitudine, iar unele edituri pariziene aveau sucursale în București și Iași. Contactele culturale directe se înmulțiseră prin lecturi și prin numărul tot mai mare de tineri plecați la studii. Dezvoltarea rapidă a instituțiilor publice (învățămînt, administrație etc.) a creat un public nou (studenți, profesori, juriști, redactori, funcționari etc.), dornic de manifestări reformatoare, iar avîntul presei oferea tribune de manifestare celor mai diverse atitudini. Bruscă, schimbarea a generat și crize majore, deopotrivă în plan social (cea țărănească) și cultural (cea a limbajului artistic).

După 1880, dezvoltarea „lineară" a poeziei românești fusese perturbată, benefic, prin inițierea de către Alexandru Macedonski a mișcării reformatoare. Înfiriparea ei coincide cu o perioadă de fertil *eclectism*, caracterizînd deopotrivă epoca în ansamblu și tendința reformatoare în particular. În vreme ce „conservatorii" (mă refer, în aceste considerații, exclusiv la conservatorismul estetic, ignorîndu-l pe cel politic) își apărau, destul de unitar, principiile (găsind în opera eminesciană argumentul suprem — și atît de convingător ! — al justificării lor), orientarea reformatoare era, pînă în 1908, de o dezarmantă eterogenitate ; căutările erau numeroase și experimentele artistice abundau.

[1] Nu mă refer doar la epigonii eminescieni, nici la melancolizările anacronice ale sămănătoriștilor ; tocmai novatorii literaturii vorbeau cel mai mult despre moarte ! Imaginea „crepusculară" este, în bună măsură, creația lor deliberată.

Scanned with OKEN Scanner

Romantismul continuă să modeleze sensibilitatea artiștilor. Nouă este prezența ecourilor unor orientări extrem de diverse (uneori opuse, aflate în relație antinomică în literaturile de origine), coexistența lor fiind indiciul cel mai clar al căutării unor noi posibilități de manifestare artistică. Ecouri parnasiene, „decadente", naturaliste, simboliste, ocultiste și altele arată cît de confuz era, pentru un contemporan al acelor scriitori, peisajul literar reformator. El nu-i deruta exclusiv pe cititori, ci și pe cei mai avizați : criticii. Confuzia era generată, îndeosebi, de protagoniștii înșiși ai reformei, articolele programatice macedonskiene fiind ilustrative în acest sens.

Căile de singularizare erau multiple. Șocantă a fost aceea aleasă de autorii strînși în jurul revistei „Hermes" (editată în 1903 de Alexandru Petroff) : ocultismul, prezentat drept tendință novatoare, deși, în practică, ilustra criteriul vechi al poeticului. Ezoterismul atrăgea, ca și preocupările de metapsihică ; poezia nu se revoluționa, însă, ceea ce ne împiedică să le tratăm drept tendințe reformatoare.

Alte căi de singularizare au fost hermetismul [1] și instrumentalismul. Sînt cazuri extreme, indicînd în chipul cel mai convingător dorința de singularizare. Un număr de scriitori, printre care și Bacovia, erau atrași de „colorism" („audiția colorată"). [2]

Căutările erau numeroase și în materie de prozodie, „paleta" experimentelor fiind foarte largă : de la cultivarea unor dificile forme fixe pînă la versul liber.

În intervalul 1880—1908 nu înregistrăm însă numai experimente ! Cel puțin patru autori (Alexandru Macedonski, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, George Bacovia) au realizări estetice majore ; în plus, tot atunci publică Tudor Arghezi primele poeme. Dintre protagoniștii orientării reformatoare merită amintiți Mircea Demetriade, Iuliu Cezar Săvescu, Traian Demetrescu, Ale-

---

[1] Macedonski regreta că „nu există încă o limbă hermetică pentru poezie, după cum există notele pentru muzică." (prefață la Constant Cantilli, *Bertha*, Tipografia „Vocea învățătorilor", București, 1899, p. 51).

[2] Vezi interviul realizat de I. Valerian (1929), în : George Bacovia, *Opere, ed. cit.*, p. 431.

Scanned with OKEN Scanner

xandru Obedenaru, Constant Cantilli, Gabriel Donna, Dim. Karnabatt, Gh. Orleanu, Alexandru Petroff, Cincinat Pavelescu, Bonifaciu Florescu. Meritele lor sînt cu atît mai notabile cu cît au reușit să închege o mișcare reformatoare atunci cînd direcția clasicizantă își dădea, prin Eminescu, Creangă, Caragiale, capodoperele ! Poeții amintiți erau, apoi, contemporani cu notorii reprezentanți ai tradiției : G. Coșbuc, O. Goga, Duiliu Zamfirescu, Panait Cerna. Să amintim și faptul că ceea ce-i deosebea pe Maiorescu și Gherea erau principiile politice (finalitatea artei), iar nu criteriul artisticului, nici unul din ei nesituîndu-se de partea reformatorilor poeziei.

N-aș fi deschis această paranteză despre prologul modernismului dacă în intervalul amintit nu s-ar înscrie și primele două etape ale simbolismului nostru (captînd cele mai fecunde filoane novatoare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, estetica simbolistă a jucat un rol de „coagulant“ al manifestărilor divergente) și dacă nu aș fi avut suficiente dovezi că Bacovia i-a prețuit pe mulți dintre autorii citați. Faptul că a debutat sub auspiciile lui Alexandru Macedonski [1] mă scutește, de altfel, de argumente suplimentare.

La începutul veacului, eclectismul se estompează, reformatorii simțindu-se atrași în număr tot mai mare de simbolism ; el ajunge să se confunde, pentru mulți creatori și cititori, cu poezia modernă. Peisajul poetic al epocii se prezintă asemenea unei pulberi metalifere dispuse după liniile de forță ale „magnetului“ simbolist. Iar poziția acestuia a fost, în genere, fluctuantă, o stabilitate relativă înregistrîndu-se doar în intervalul 1908—1916.

Între anii 1900 și 1916, pledoariile moderniste au susținut, în covîrșitoare majoritate, simbolismul. Fără a o acapara integral (este suficient să ne gîndim la Tudor Arghezi), simbolismul domină cu autoritate orientarea

[1] Poetul însuși a atras atenția asupra amănuntului, considerîndu-l important. Grăitoare în acest sens sînt interviurile realizate de I. Valerian în anii 1927 și 1929 (vezi G. Bacovia, *Opere*, *ed. cit.*, paginile 423 și 435).

Scanned with OKEN Scanner

reformatoare în intervalul 1908—1916. Prestigiul noii estetici era atît de mare, încît ecourile ei le depistăm și la reprezentanți ai tendinței clasicizante, conservatoare (terenul pentru acceptarea sfîșietoarelor cantilene simboliste a fost în bună măsură pregătit de pesimismul eminescian). Oferind clasicizanților de tipul Elena Farago iluzia că nu se îndepărtează de ceea ce credeau a fi adevărata poezie și, în același timp, asigurînd reformatorilor de felul lui Ion Minulescu accesibilitate și popularitate, mijloacele simboliste au fost adoptate deopotrivă de poeți reprezentînd, la acea dată, vechiul și noul mod de a înțelege literatura.

Referirea la acești ani necesită o cronologizare a literaturii discutate, cu atît mai mult cu cît confuziile nu lipsesc. Asupra uneia m-am înșelat în urmă cu cîțiva ani, susținînd existența unui simbolism latent în literatura românească înainte de Macedonski.[1] Aveam în vedere precursori, invocați ca atare abia *după* cristalizarea esteticii simboliste. Prezența în scrisul lui Radu Ionescu a unor motive impuse mai tîrziu de George Bacovia nu modifică statutul poetului preeminescian. Cît îl privește pe Eminescu, apelul la simboluri nu implica o apropiere de estetica simbolistă.[2]

Datele esențiale în cronologizare le-am considerat: 1890 (Alexandru Macedonski publică, după propria mărturisire, „întîia cercare simbolistă în românește": *În arcane de pădure*, însoțindu-și poemul de un comentariu), 1899 (debutează Bacovia), 1908 (Ion Minulescu publică *Romanțe pentru mai tîrziu*) și 1916 (Bacovia debutează editorial, cu volumul *Plumb*). Cum vedem, Bacovia oferă două dintre repere, esențiale, de vreme ce sînt limitele în timp ale celei mai importante perioade din istoria simbolismului românesc.

Această istorie începe cu Alexandru Macedonski. Prima fază din istoria curentului (1890—1899) este cea

---

[1] *Istoria poeziei românești*, București, Editura Minerva, vol. 2, 1984, p. 284—285.

[2] *Ibidem*, p. 72—78.

Scanned with OKEN Scanner

a dorinței de a face simbolism (o regăsim la Mircea Demetriade, Iuliu Cezar Săvescu, Traian Demetrescu și alții). Rareori atinsă în anii eroici ai pionieratului și ai căutărilor șovăielnice, dorința este vizibilă îndeosebi la inițiatorul mișcării românești și — lucru sugestiv — mai mult în textele programatice (începînd cu *Poezia viitorului*, 1892) decît în versuri. Macedonski nu este un poet simbolist propriu-zis, ci unul care, în mod tradițional, apelează la simboluri.

A doua fază (1899—1908) este marcată de „glisarea" dinspre convenția poetică existentă (ilustrată plenar de Eminescu) spre simbolism. Aici se încadrează Ștefan Petică, Dimitrie Anghel și, mai presus de toți, George Bacovia. Se produce autohtonizarea convenției poetice simboliste și revoluționarea imaginarului începe să-și arate roadele. Este suficient, spre a convinge, să citățm cinci poeme antologice scrise de Bacovia în 1899 : *Tablou de iarnă, Decembre, Negru, Melancolie, Amurg violet.* În intervalul imediat următor (1900—1902) va scrie poemul *Plumb*. Înregistrăm astfel, în jurul anului 1900, primele capodopere românești ale mișcării, alături de versurile publicate de Ștefan Petică și Dimitrie Anghel, reprezentative pentru nivelul de sus al poeziei simboliste. Cei trei sînt primii noștri simboliști cu adevărat importanți sub raport estetic. Forța convergentă a curentului devine tot mai puternică, făcînd să se estompeze eclectismul amintit.

Cea mai importantă fază (1908—1916) este cea a „hegemoniei" simbolismului în mediul reformator românesc. Triumful este confirmat spectaculos de primul volum minulescian *(Romanțe pentru mai tirziu,* 1908), apogeul artistic fiind atins în volumul bacovian *Plumb* (1916). Relevantă în privința forței convergente a curentului este ancheta întreprinsă de Mihail Cruceanu în „Rampa". Reiese din ea că simbolismul fusese aproape „instituționalizat" prin 1912. Factorii ce duseseră la aceasta erau numeroși. Ar fi suficient să amintim succesul de public al liricii minulesciene, activitatea revistelor moderniste

Scanned with OKEN Scanner

(Bacovia a colaborat la multe dintre ele) și, înainte de toate, ambiția multor poeți de talent de a primeni literatura.

Se poate vorbi, într-un scurt interval (1916—1919), de o adevărată „clasicizare" a simbolismului, ceea ce declanșează atacurile noilor reformatori. Să notăm că „hegemonia" începuse să fie contestată [1], fără ecou major imediat, încă înaintea anului 1916 : Ion Vinea, Tristan Tzara ș.a. Contestările vor tulbura din nou apele climatului reformator, readucîndu-l într-o stare de eterogenitate și „ebuliție" creatoare.

După 1920, simbolismul încetează a mai fi o forță reformatoare în climatul nostru literar (își epuizase, practic, resursele cu adevărat revoluționare încă din 1916, cînd detașarea de simbolism devenise necesară ; numai condițiile istorice obiective au întîrziat procesul declanșat prin 1914—1915). El se integrează tradiției, astfel încît, între cele două războaie mondiale, înregistrăm — alături de inevitabilul și neînsemnatul simbolism epigonic — neosimbolismul cultivat de poeți precum Ion Pillat, Camil Baltazar, Al. O. Teodoreanu și alții.

Neomogenitatea simbolismului românesc a generat numeroase confuzii, ceea ce impune prezentarea direcțiilor clar conturate. În cea „originară" (cea mai „impură") se înscriu Alexandru Macedonski, Dimitrie Anghel și așa-zișii „parnasieni". Ei practică un simbolism de factură neoclasică, aspectul clasicizant explicîndu-se prin faptul că mișcarea românească s-a constituit *după* apariția curentului francez ; contemporan cu acesta, Macedonski nu formase dintru început o mișcare literară la noi.

---

[1] Ion Vinea a remarcat înainte de intrarea țării în război stereotipia produselor „de școală", înfierîndu-le : „Anume neologisme și elemente de comparație și alegorii, cîteva corăbii de pildă, porturi, rade, niște droguri și coloniale, cacao, eucaliptus, ether și haşiș, cîrpesc la spate pantalonii versificatorului cu un petic violent : simbolism." (*Poemele*, în „Cronica", nr. 7/1915).

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentînd o etapă de tranziție spre autohtonizarea convenției simboliste, produsă abia în operele create de Ștefan Petică și de George Bacovia, acest simbolism de factură obiectivă se opunea destul de clar celui patetic. Ultimul dezvolta latura „satanică" a romantismului și fusese puternic influențat de mișcarea franceză a „decadenților" din secolul trecut. Este direcția cea mai importantă a simbolismului românesc ; aici se încadrează Bacovia (alături de Petică și alții [1]) și tot aici apar premizele apropierii de expresionism.

Ion Minulescu și Eugeniu Ștefănescu-Est ilustrează simbolismul euforic și frivol, cel mai apropiat de spiritul edulcorat din „La Belle époque", a cărei sensibilitate epicureică, senină, o obiectivează.

Sub raport estetic, cel mai neimportant s-a dovedit simbolismul fad, „academic", profesat de Ervin (Ovid Densusianu).

Oprindu-ne exclusiv asupra ipostazei bacoviene a simbolismului, să notăm că, în 1899, inaugurarea fazei preponderent simboliste se produce, de-a dreptul exploziv, prin scrierea a nu mai puțin de cinci poeme, toate antologice : *Amurg violet, Tablou de iarnă, Decembre, Negru, Melancolie.* În ceea ce privește numărul de texte reprezentative pentru registrul simbolist al autorului [2], numai anii 1904 și 1914 s-au dovedit mai „productivi" (cu nouă și, respectiv, șapte texte) și doar trei (1903, 1915, 1916) au egalat numărul din 1899.

În *Amurg violet* și în *Negru,* tensiunea lirică este generată prin accentuarea obsesivă a efectului cromatic :

Amurg de toamnă violet...
Doi plopi, în fund, apar în siluete :

---

[1] Mircea Demetriade (în *Pastel alb,* tipărit în 1896, găsim atmosfera torturantă, prebacoviană și motivul obsedant al pustiului ; la lirica bacoviană am raportat și poemul *Monotonia,* din 1894), Alexandru Macedonski *(Cîntecul ploaiei,* 1896), Iuliu Cezar Săvescu *(Suspinul toamnei,* 1890), Traian Demetrescu *(Corbii, Clavirul, Simfonie de toamnă),* Oreste *(Noaptea de septemvrie),* D. Iacobescu *(Agonie, Tristeți de seră)* etc.

[2] Nu le-am înregistrat aici pe cele ilustrative pentru bacovianism.

Scanned with OKEN Scanner

— Apostoli în odăjdii violete —
Orașul tot e violet.
(Amurg violet)

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Vestminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru...

Vibrau scîntei de vis... noian de negru ;
Carbonizat, amorul fumega —
Parfum de pene arse, și ploua...
Negru, numai noian de negru...
(Negru)

Obsesivă este și ninsoarea, în *Tablou de iarnă* și în *Decembre*. Dacă în primul poem căderea zăpezii pare neîntreruptă

(Ninge grozav pe cîmp la abator [...]
Ninge mereu în zarea-nnoptată...),

angoasînd și trezind ideea morții, întreținută de apariția atît de grăitoare a corbilor, în *Decembre* ninsoarea produce efectul contrar. Izolarea deplină

(E ziuă și ce întuneric...
Mai spune s-aducă și lampa —
Te uită, zăpada-i cît gardul,
Și-a prins promoroacă și clampa.

Eu nu mă mai duc azi acasă...
Potop e-napoi și nainte.)

se dovedește benefică, evidențiind plăcerile patriarhale oferite de intimitate :

Te uită cum ninge decembre...
Spre geamuri, iubito, privește —
Mai spune s-aducă jăratec
Și focul s-aud cum trosnește. [...]

Scanned with OKEN Scanner

Mai spune s-aducă și ceaiul,
Și vino și tu mai aproape, —
Citește-mi ceva de la poluri,
Și ningă... zăpada ne-ngroape.

Ce cald e aicea la tine,
Și toate din casă mi-s sfinte, —
Te uită cum ninge decembre...
Nu rîde... citește nainte.

Lectura are aici rolul de a sfărîma limitele existente ; ea se substituie, astfel, ferestrei (devenite inutile din cauza nămeților), oferind fanteziei ceea ce se refuză percepției.

Nu același lucru se întîmplă în *Plumb,* poem scris în intervalul 1900—1902. Se conturează aici spațiul închis prin excelență : sicriul. Accentuarea obsesivă a apăsării inerte produse de plumb duce la abolirea oricărei posibilități de deschidere (grație fanteziei) a spațiului :

Dormeau adînc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmînt —
Stam singur în cavou... și era vînt..
Și scîrțîiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb... și-am început să-l strig —
Stam singur lîngă mort... și era frig...
Și-i atînau aripile de plumb.

Totul este inert, lucru subliniat pregnant de verbe precum *a dormi, a sta* (ambele de cîte două ori), *a atîrna.* Contrastul halucinant dintre ideea de zbor sugerată de aripi și materia inertă a celor din finalul poemului dovedește din plin originalitatea poetului.

„Recuzita" simbolismului o întîlnim în *Amurg antic* (1902) ; esențial, versul al șaselea

(Iar visul din parc în lac se răsfrînge)

Scanned with OKEN Scanner

plasează poemul în sfera oniricului. Tot în ea se înscrie, anul următor, poemul *Lacustră* [1] :

Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

Accentuarea obsesivă (cum vedem, procedeul este caracteristic acestei faze) a efectului ploii (așa cum în *Decembre* se întîmplă cu ninsoarea) duce nu doar la fabuloasa imagine onirică citată, dar și la memorabila transcendere a perceptibilului :

De-atîtea nopți aud plouînd [2],
Aud materia plîngînd...

Definitoriu pentru Bacovia, ultimul vers sugerează o durere incurabilă.

Înrudit cu acest poem este *Panoramă*, datînd din același an. Inspirat, după spusa autorului [3], de imaginea unui bîlci prezentînd păpuși de ceară mișcîndu-se mecanic, poemul sugerează același plîns lugubru, cavernos, impersonal, generator de „sinistre gîndiri", de „tremur satanic" și de groază :

Și stam împietrit... și de veacuri,
Cetatea părea blestemată.

---

[1] Considerat de Petre Pandrea drept „manifestul și capodopera poeziei simboliste din România (în „Adevărul literar și artistic", 29 aprilie 1934, p. 7—8). Dacă în privința *capodoperei* nu putem să nu fim de acord, este greu de acceptat ideea de *manifest* la un autor lipsit de ambiții doctrinare.

[2] Monotonia este mai dureros subliniată în strofa finală : „De-atîtea nopți aud plouînd, / Tot tresărind, tot așteptînd..."

[3] Consemnată de Agatha Grigorescu-Bacovia, *BACOVIA. Viața poetului*, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 144—145.

Scanned with OKEN Scanner

Tot în 1903 au fost scrise (după indiciile oferite de Mihail Petroveanu în notele ediției citate) poemele *Toamnă* („Răsună din margini de tîrg...“), *Amurg* („Ca lacrimi mari de sînge...“) și *Note de toamnă* („În toamna violetă, compozitori celebri...“).

Cele mai multe poeme simboliste datează din 1904 : *Pastel* („Buciumă toamna...“), *Amurg* („Trec corbii — ah, *Corbii...*“), *Moină*, *Singur* („Potop, cad stele albe de cristal...“), *Pastel* („Adio, pică frunza...“), *Nocturnă* („E-o muzică de toamnă...“), *Note de primăvară*, *Fanfară*, *Toamnă* („Clavirile plîng în oraș...“). Textele enumerate dovedesc cu prisosință deplina asimilare a convenției poetice simboliste. Iată însă că, în finalul poemului *Toamnă*, două din imaginile predilecte ale curentului adoptat (poetul ftizic și fata plîngînd) compun un tablou atrăgător prin misterul pe care-l închide

(Un bolnav poet, afectat [1]
Așteaptă tușind pe la geamuri —
O fată, prin gratii, plîngînd,
Se uită ca luna prin ramuri.

Ea plînge... el palid se pierde
Prin tîrgul sălbatec, sever ;
Și pare tabloul acesta
Că-i antic și plin de mister !...),

dar receptat drept foarte vechi ! Deși practica simbolistă a poetului va dura încă mulți ani, avem aici un indiciu al intuirii caducității esteticii mișcării. Lucrul este cu atît mai important cu cît poemul a fost scris atunci cînd, în poezia noastră, hegemonia simbolismului abia începea (durînd pînă în anii premergători primului război mondial).

Ilustrative în privința esteticii simboliste sînt texte precum *Balet* (datînd din 1905), *Rar*, *Cuptor*, *Matinală*, *Vals de toamnă* (toate din 1906).

---

[1] În varianta inițială era folosit cuvîntul *atacat*, înlocuit abia în 1944 cu *afectat*.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentativ este poemul *Rar*. Surprinzător — și cu fericite efecte — este contrastul între economia de mijloace expresive (tipică autorului) și redundanța din cadrul strofelor, unde primul cuvînt apare de șase ori. Fără a întreprinde calcule de amănunt, se observă lesne că, în fiecare strofă, cuvîntul inaugural ocupă circa 40% din unitățile lexicale apărute în ea. Blamabilă în alte cazuri, recurența este de astă dată un mijloc al economiei și al expresivității poetice. Recurența nu este doar a termenilor, ci și a versurilor. Mă gîndesc atît la identitatea, în structura strofică, a stihului final cu acela inaugural, cît și la repetarea unor versuri din a doua și din ultima strofă.

Remarcabilă este încărcătura verbală (explicită ori potențială) a termenului inaugural al fiecărei strofe. Două sînt chiar verbe *(plouă, tremur)*, iar celelalte trei implică prezența unui verb : [sînt] *singur*, [nu e, nu știe de mine] *nimeni*, [se așază] *veșnic*. Ceea ce se observă, de altfel, statistic, este frecvența ridicată a verbelor în acest text (critica bacoviană anterioară a insistat asupra utilizării verbelor de către poet).

Artistul își construiește poemul din notații, așa cum un pictor și-ar realiza tabloul din pete de culoare, neîncorsetate de linia desenului [1]. Se oferă minimul necesar. Atît de puțin, încît unele amănunte (este drept, relevante) șochează prin precizie :

Doarme și hangiul.

Este semnul că liniștea s-a instaurat deplin în han — loc pe care imaginația noastră îl asociază spontan cu larma, cu agitația permanentă. Amănuntul acesta neașteptat vine ca un detaliu în peniță introdus savant într-o acuarelă impresionistă.

Titlul este foarte potrivit poemului unde se sugerează o degradare a ritmului însuși al vieții. Încetinirea rit-

[1] Este cunoscut faptul că Ion Barbu, atît de rezervat în privința operei bacoviene, admira totuși, în ea, „un simț rar al desenului" *(Pagini de proză*, Ediție de Dinu Pillat, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 50). Lucrul este semnificativ, autorul *Jocului secund* fiind aici înșelat de unul din cele mai subtile procedee bacoviene : conturarea spațiilor fără a se folosi de desen. El apelează la pete de culoare, nu la linie.

Scanned with OKEN Scanner

mului normal precede de obicei moartea, mult mai chinuitoare atunci cînd nu este urmarea unui accident. Încetinirea ritmului vieții, asociată cu singurătatea, beția și groaza de pustiu, este cu atît mai chinuitoare cu cît reacția ironică, salvatoare, nu se mai produce :

Orice ironie
Vă rămîne vouă !

Același lucru se întîmplă cu cealaltă posibilitate salvatoare — capacitatea onirică — atrofiată și ea :

Veșnic, veșnic, veșnic...
Rătăciri de-acuma
N-or să mă mai cheme —
Peste vise, bruma,
Veșnic, veșnic, veșnic...

Cuvîntul versului final este repetat, în fiecare strofă, parcă pînă la stingerea-i lentă și, prin aceasta, dureroasă. Fiecare strofă capătă aspectul unui act după care este cazul să coboare cortina. Iar aceasta nu se va mai ridica după repetarea, într-o nouă strofă, a termenului inaugural al discursului liric ; cuvîntul este lăsat să se stingă complet, după ce și-a transmis întreaga încărcătură semantică.

Poemul acesta oferă ceea ce, cu decenii înainte, ceruse Verlaine :

Rien de plus que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

Cel puțin la fel de interesantă este asocierea — frecventă în lirica bacoviană, pe care o caracterizează, — a economiei de mijloace cu o expresivă redundanță [1]. Ultima este elementul esențial al prozodiei tradiționale, pe care Bacovia a prețuit-o ca puțini dintre contemporanii săi. Avea sentimentul că, în imensitatea notațiilor incon-

[1] Nu doar redundanța poate fi expresivă în lirică, dar și „les pléonasmes significatifs" amintite de Jean Moréas în manifestul simbolismului.

Scanned with OKEN Scanner

gruente, Versul se ridică asemenea templului antic într-un deșert, ordonînd spațiul, dîndu-i sens.

În 1907, poetul scrie încă trei texte tipic simboliste : *Note de toamnă* („Tăcere... e toamnă în cetate..."), *Ploaie, Pulvis*. După aceea, poemele de această factură se răresc : *Amurg* („Crai-nou verde-pal, și eu singur..."") (1908), *Gri* (1911), *Nervi de toamnă* („E toamnă, e foșnet, e somn..."), *Spre toamnă* (ambele din 1912), *Decor* (1913), *Nervi de toamnă* („La toamnă, cînd frunza va îngălbeni..."), *Amurg de toamnă* (ambele scrise în 1913—1914).

Ultimul interval mai lung în care Bacovia mînuiește în mod consecvent convenția poetică simbolistă este cuprins între anii 1914 și 1916. Din 1914 cunoaștem șapte poeme simboliste : *În grădină, Oh, amurguri..., Amurg de iarnă, În parc, Nocturnă* („Fug rătăcind în noaptea cetății..."), *Plumb de iarnă* („Iarna, de-o vreme, mă duce regretul..."), *Plumb de toamnă*. Alte cinci datează din 1915 : *Nocturnă* („Stau... și moina cade, apă, glod..."), *Nocturnă* („Uitarea venea... a venit..."), *Nervi de primăvară* („Primăvară..."), *Monosilab de toamnă, Dialog de iarnă*. Din 1916, se impun semnalate : *Plumb de iarnă* („Și iar... aceeași oră de dimineață..."), *Note de toamnă* („Toamna-n grădină și-acordă vioara..."), *Nervi de toamnă* („Iarbă de plumb și aer tare..."), *Dimineață*. În penultimul și antepenultimul întîlnim un simbolism de notație aparent dezordonată [1], care atinge apogeul în poemul *Largo*, scris în același an.

Cum vedem, în preajma editării volumului, se înmulțesc versurile ilustrînd registrul simbolist al creației bacoviene. Forța lirică nu mai este însă cea din anii 1899—1907, iar reluarea motivelor și chiar repetarea titlurilor trădează oboseală. Ulterior, poemele cu adevărat simboliste se răresc iarăși, într-un singur an (1926) înregistrîndu-se mai multe texte : *Miezul nopții, Noapte, Amurg de vară*. În rest, unul-două poeme pe an ; și nu în toți anii ! Le enumăr pe cele reprezentative : *Nocturnă* („Nu

[1] În *Plumb de iarnă* („Și iar... aceeași oră de dimineață...") și *Dimineață* era tot simbolism de notație, dar *ordinea* primează acolo, organizarea „arhitectonică".

Scanned with OKEN Scanner

e nimeni... plouă... plînge-o cucuvaie...") (1918), *Singe, plumb, toamnă* (1921), *Gol* (1923), *Pastel* („Sărmanii plopi de lîngă moară..."), *Mister* (ambele din 1929), *Miazăzi de vară* (1940), *Studiu* (1946).

În genere, convenția literară nu este impusă de scriitorii care o adoptă docil ; în cele mai multe cazuri, asupra convenției „pure" ne dă o idee artistul care o „alterează" (voluntar ori nu). Lucrul este dovedit și în cazul mișcării simboliste românești ; ea a rămas în conștiința criticii grație unor autori ce s-au abătut de la estetica mișcării, ilustrînd două direcții fundamentale ale acesteia. În materie de „strategie" retorică, ceea ce remarcăm la ei găseam și la alți autori ; și totuși, vocile lor sînt inconfundabile.

Ipostaze polare ale simbolismului românesc au întruchipat George Bacovia și Ion Minulescu. Apropierea lor poate părea curioasă, deși un lucru îi unește în mod cert : *ilustrarea deformatoare a convenției poetice simboliste*. Amîndoi se abat de la ea, Bacovia în sensul hieratismului, Minulescu în cel al grandilocvenței, arborescenței. Ambii sporesc efectele simboliste, fiind deopotrivă de excesivi în orientarea acestora. Dar mijloacele diferă radical : hiperbolizarea la Ion Minulescu, elipsa la George Bacovia. Acesta din urmă este un Brâncuși al poeziei, tendința-i spre esențializare fiind dominantă ; Minulescu este comparabil mai curînd cu un Rubens robit de senzualitate și tinzînd, instinctiv, spre opulență.

S-a observat, cu dreptate, că Bacovia a fost receptat mai repede de poeți decît de marele public [1] ; pentru acesta din urmă, portdrapelul simbolismului a rămas autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu*. Dacă la George Bacovia putem vorbi de un fenomen de „reducție", la Minulescu se observă o exagerare în sens contrar. La el se manifestă o adevărată „inflație" [2] a procedeelor simboliste,

---

[1] „Bacovia a început a fi al poeților înainte de a fi al marelui public." (Adrian Maniu, *Bacovia*, în „Mișcarea literară", 18—25 iulie 1925, p. 1).

[2] A fost posibilă grație disponibilității deosebite a autorului în vehicularea convențiilor poetice. Disponibilitatea (care *i-a lipsit lui Bacovia)* nu implică asumarea vreunei convenții ; dimpotrivă.

Scanned with OKEN Scanner

efectul artistic fiind comparabil, din păcate, cu acela al umflării excesive a unui balon care, oricît ar fi de elastic, pocnește.

Printr-un număr important de poeme, George Bacovia este, neîndoielnic, cel mai mare simbolist al nostru și cel mai original reprezentant al „decadentismului" poetic în România. Dar structurarea particulară a imaginarului său a făcut ca vocea autorului să se individualizeze în ciuda preluării convenției unificatoare.

Scanned with OKEN Scanner

VII.

„Strategia“ retorică din volumul *Plumb* este *datată*, legată fiind de o vîrstă precisă a liricii. Și totuși, opera a supraviețuit simbolismului, dovedindu-se durabilă „peste mode și timp“.

Convențiile literare se rod, îmbătrînind precum ființele vii. După primul război mondial, simbolismul se integrează tradiției, asimilat fiind de orientarea conservatoare și încetînd să mai acționeze ca forță creatoare înnoitoare. Imensă, incitantă și, prin aceasta, extrem de fecundă, moștenirea simbolismului se dovedește viabilă în primul rînd prin echivalarea poeziei cu lirica, prin impunerea sugestiei drept criteriu al poeticului și prin validarea estetică a versului liber. Preluat fiind ca „steag de revoltă“ (în primul deceniu al secolului nostru) și abandonat după 1920, cînd eficiența lui ca forță revoluționară slăbise, simbolismul a oferit premizele radicalizării manifestărilor reformatoare. În deceniul al treilea, înregistrăm o rapidă schimbare a mentalității literare, fosta mișcare revoluționară devenind ținta unor atacuri dezlănțuite de noii reformatori. Acum, modernismul poetic implică o reacție față de simbolism.

În aceste condiții, curentul care fascinase, timp de două decenii, înnoitorii liricii noastre, este privit cu luciditate și nemaifetișizat : „Ne numim simboliști, fiindcă ne trebuie etichetă. Acei ce vom avea talent vom rămîne, oricîte pietre ni se pregătesc. Ceilalți ne vom duce la porțile uitării, ca și cei făr' de talent dintre semănătoriști și poporaniști. Școala nu protejă pe nimeni și n-are nici o forță. Talentul e unica selecțiune.“ (B. Fun-

Scanned with OKEN Scanner

doianu, *Lămurire*, în *Tăgăduința lui Petru*, 1918).[1] Că noile generații nu-și mai fac iluzii în afirmarea prin simpla aderență la estetica mișcării o dovedește și un text al lui N. Davidescu (*Adnotații în marginea simbolismului*, 1922), unde este reafirmată ideea lui Fundoianu[2].

Urmărind destinul creator al lui Bacovia, asistăm uimiți la modul în care adeptul unei estetici revolute (căzute chiar în desuetudine după afirmarea unor autori precum Ion Barbu și Lucian Blaga) va continua să scrie poezie *modernă*, fără a scandaliza. Rezistența întîmpinată de noua literatură după primul război mondial s-a datorat, înainte de toate, șocului produs de *modernismul programatic*. Inevitabil partizan, acesta se manifestă ostentativ, fiind agresiv și, adesea, iconoclast. Exemplul limită îl oferă, pe plan european, dadaismul, iar în cadrul literaturii române mișcarea polarizată de publicațiile de avangardă apărute în intervalul 1922—1933.

Există și un *modernism moderat*; spre deosebire de cel programatic, este „conciliant", asimilator și, într-o măsură sporită, constructiv. Creația durabilă prevalează asupra programelor estetice, fără ca acestea din urmă să lipsească. De aceea este forma de modernism cea mai bogată în reprezentanți de marcă (este suficient să-i amintim, dintre contemporanii lui Bacovia, pe Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga, B. Fundoianu, Adrian Maniu). Un bun exemplu îl oferă mișcarea promovată de E. Lovinescu la „Sburătorul".

Se poate distinge și o *modernitate ingenuă*, „inocentă", întîlnită la autori pe care nu dezideratul estetic îi leagă de contemporani, ci sensibilitatea și unele elemente de

[1] B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu, București, Editura Minerva, 1980, p. 6.

[2] „Simbolismul se confundă astfel cu însăși poezia noastră de azi. În cadrul ei, firește, au fost și scriitori buni și scriitori proști. Unii s-au căutat pe sine, s-au găsit, și și-au săpat, în medalii vrednice de admirație, chipul, iar alții au pastișat; cei dintîi își au soarta de totdeauna și de pretutindeni a talentului autentic și autentificat, iar cei de pe urmă, înzestrați doar cu darul de imitație al papagalului și cu virtuțile de sonoritate ale gramofonului, după ce se vor fi desfigurat îndeajuns prin desfigurarea modelelor alese, vor fi poftiți la tăcere și la uitare." (N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, ediție de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1975, p. 323.)

Scanned with OKEN Scanner

„tehnică“ literară ; respiri aerul epocii indiferent de opțiunea estetică... Triumful real al reformei literare este indicat de apariția acestui modernism lipsit de ambiții programatice. Este un modernism de substanță, intuiția artiștilor suplinind lipsa tezelor reformatoare. Exemple pentru această formă găsim atît în poezia, cît și în proza interbelică. S-ar putea analiza sub acest aspect romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, autoare care, deși lipsită de vocație teoretică și doctrinară, scrie o proză vădit modernă. Amintesc și dezagregarea epică și nesubordonarea modernă a eposului față de timpul real în proza lui Mateiu Caragiale, ceea ce l-a determinat pe G. Călinescu să-l plaseze pe acest autor fascinat de Secolul Luminilor în același capitol cu cei mai radicali inovatori literari ai vremii : dadaiștii și suprarealiștii [1]. Modernitatea bacoviană este cu atît mai fascinantă cu cît este involuntară.

Într-un poem din 1956 *(Festivă)*, artistul vorbea despre versurile lui „bătrîne“, nu vechi. Și chiar aceasta este impresia produsă de volumul *Plumb* : bătrînețea. Ca poet, Bacovia s-a născut bătrîn. Citindu-i versurile, ne vine greu să ni-l imaginăm școlar „excepțional“ la gimnastică, în ciuda atestării [2] faptului.

În momentul imprimării primului volum, Bacovia nu era bătrîn fizic, dar postura lui era, deja, a celui ce a supraviețuit momentului privilegiat, unic, al atingerii apogeului creator. Un supraviețuitor de aceeași factură fusese, în secolul al nouăsprezecelea, Ion Ghica. Redactîndu-și celebrele *Scrisori către V. Alecsandri* la multe decenii după depășirea, de către literatura română în ansamblu, a esteticii pașoptiste (care modelase definitiv structurile imaginarului fostului bei de Samos), Ghica și-a impus originalitatea tocmai grație neconcordanței dintre estetica lui și cea a scriitorilor momentului.

Pe la 1902 (anul definitivării poemului *Plumb)* și, oricum, înaintea anului 1906, Bacovia [3] era deja un mare

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 803 ș.u.
[2] Agatha Grigorescu-Bacovia, *op. cit.*, p. 40.
[3] Pseudonimul apare pentru prima oară în revista „Arta“ (Iași, an. I, nr. 7, 25 decembrie 1903, p. 6), unde poetul publică *Melancolie* și *Toamnă* („Răsună din margini de tîrg...“).

Scanned with OKEN Scanner

poet, cîteva dintre textele-i fundamentale fiind scrise : *Plumb, Lacustră, Decor, Rar, Moină, Decembre, Nevroză, Pălind, Alean, Amurg violet, Trudit, Note de toamnă* („În toamna violetă, compozitori celebri...“), *Pastel* („Buciumă toamna...“) și altele. Ar fi fost suficiente numai două-trei din aceste poeme pentru ca autorul lor să dureze în istoria literaturii.

Personalitatea creatoare s-a conturat definitiv în 1906—1916, cînd scriitorul participă ceva mai intens la viața literară : frecventează cenacluri, publică poeme, editează o revistă („Orizonturi noi“, Bacău, mai-iulie 1915) etc. Tot acum apar și primele articole despre lirica lui, semnate de I. M. Rașcu (1908), I. Ludo (1912), Alexandru Macedonski (1915), Aurel Savela (1915), N. Davidescu (1916), Ion Vinea (1916).

Începînd de prin 1907, George Bacovia devine supraviețuitorul propriei creații. Cu toate că debutul editorial se produce abia în 1916, vocea lirică se individualizase cu mai bine de un deceniu înainte. Că poetul apărea drept reper de neocolit pentru tinerii creatori o dovedește concludent B. Fundoianu, asupra căruia influența bacoviană, remarcată de critică [1], a fost certă. Pentru autorul *Privelиștilor*, toamna apăsătoare dobîndise calificativul de „bacoviană“ (după indicația autorului, poemul din care citez a fost scris în 1919) :

> Boii urîți și teferi s-au limpezit în șes,
> și au țipat cocoșii tîrziu și fără sens.
> Ileana, care doarme cu porcii de tărîțe,
> s-a pus să mulgă vacii lapte stelar din țîțe,
> pămîntului să mulgă răcoare de cartof.
> Toamna bacoviană geme-n ferestre : of.
> *(Lui Taliarh)*

[1] „Bacovia îl fascinează de foarte devreme pe tînărul Fundoianu [...]. Răul de lume bacovian, ca și o anumită imagine a tîrgului de provincie îl va marca definitiv pe Fundoianu.“ (Mircea Martin, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, București, Editura Minerva, 1984, p. 155—156).

Scanned with OKEN Scanner

La Fundoianu, toamna bacoviană era un referent firesc, știut de cititori. Exasperarea din volumul *Plumb* apare ca o adevărată „umbră" a liricii lui Fundoianu. Comparația cu Bacovia reliefează individualizarea vocii lirice a „ciracului" [1] ; ceea ce mă preocupă în eseul de față este, se înțelege, numai influența bacoviană. Publicat la începutul anului 1906 și inclus apoi în volumul *Plumb*, poemul *Cuptor*

(Sunt cîțiva morți în oraș, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ți spun ;
Pe catafalc, de căldură-n oraș, —
Încet, cadavrele se descompun.

Cei vii se mișcă și ei descompuși,
Cu lutul de căldură asudat ;
E miros de cadavre, iubito,
Și azi, chiar sînul tău e mai lăsat.)

stîrnește un ecou neașteptat în versurile urmașului său literar :

Uite, un cal mort a căzut în pămîntul brun.
Calul mort a-nceput foarte calm să se descompuie,
calul mort a devenit pe jumătate pămînt bun. [2]
— Îți plac, iubita mea, țăranii care-aruncă semințe
și caii morți, morți în ziua aceasta de vară ?
(Coincidențe)

Fronda strengărească din finalul citatului o amintește pe cea din versurile publicate de Tristan Tzara în 1914—1915, dar motivul este de certă sorginte bacoviană.

Influența autorului *Plumbului* se manifestă și asupra altor poeți, mai mult (Camil Baltazar, *Vecernii*, 1923) sau mai puțin (Agatha Grigorescu-Bacovia) importanți în devenirea liricii românești. O referire semnificativă găsim și în versurile unui avangardist notoriu :

---

[1] Mircea Martin, *op. cit.*, p. 202—203, 228—232.

[2] Am citat forma din volumul *Priveliști* (1930). La publicarea poemului în „Contimporanul" (6 mai 1923), apărea și aici adjectivul „brun" lîngă „pămînt".

Scanned with OKEN Scanner

Plouă peste oraș —
dar nu plouă cum ar ploua în inima mea
(vezi Verlaine),
Nu plouă sfîșietor și melancolic ca în Bacovia.
Plouă generos și persistent
peste glia
care a jinduit aceste picături ale cerului
luni de zile.
(Stephan Roll, *Ploile orașului)*

Tipic avangardistă este aici „confruntarea" artistului cu predecesorii în tratarea motivului.

Referințele citate sînt simptome ale unei adevărate clasicizări, confirmate și de atitudinea negatoare a lui Ion Barbu ; prin 1929, el credea în existența (trecută a) unui „interregn Bacovia".[1] Iată însă că autorul *Plumbului* a supraviețuit nu doar fizic, ci și creator ! Fără a se repeta în amănunt, dar și fără a-și modifica vreodată criteriul poeticului, artistul nu s-a schimbat fundamental după primul război, deși simptomele clasicizării se făcuseră repede simțite. Mai mult încă, a inclus în culegeri postbelice poeme tipărite înaintea debutului editorial. Este uluitor modul în care, scoțînd din sertar poeme vechi, Bacovia a putut să pară (și să fie !) modern *după* epuizarea resurselor revoluționare ale mișcării simboliste.

El este mai mult decît cel mai mare simbolist român de factură „decadentă" : este creatorul unui stil inimitabil, generat de o experiență existențială și culturală singulară. Unicitatea nu este a experienței existențiale sau a celei culturale, ci a *simultaneității* lor.

Artistul a depășit simbolismul fără a-și fi propus. Imaginarul l-a determinat să trădeze în spirit convenția căreia îi adoptase litera. Din simbolism n-a încercat niciodată să iasă ; dar se observă la el, îndeosebi după 1916, destrămarea convenției amintite, din cauza unui accident : mistuirea forței creatoare a poetului. Previzibil ar fi fost ca lirica lui să aibă destinul limbilor clasice care, deși continuă să existe și să fie vorbite sporadic,

[1] Paul B. Marian, *De vorbă cu Ion Barbu*, în Ion Barbu, *Pagini de proză*, ed. cit., p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

nu mai evoluează. Din perspectiva convenției literare simboliste, poezia bacoviană a agonizat; dar a făcut-o, surprinzător, *în sensul de dezvoltare a modernității poetice postbelice!* Este un caz unic în întreaga literatură română, accidentul amintit avînd, de astă dată, un efect artistic fericit.

Cazul este singular, nu și inexplicabil, premizele modernității poetice interbelice existînd în chiar faza preponderent simbolistă a creatorului.

Scanned with OKEN Scanner

VIII.

Revoluţia simbolistă constase (şi) într-o deplasare de accent în planul senzorialităţii ; în vreme ce în poezia anterioară dominant era vizualul, la simbolişti senzorii auditivi şi olfactivi dobîndesc o pondere neavută pînă atunci. Rolul jucat, în lirica lui Dimitrie Anghel, de olfactiv, îl deţine în opera bacoviană auditivul. Gama sonurilor sugerate este complexă, mergînd de la sunetul grav al buciumului pînă la stridenţele ce însoţesc un „hohot de smintit" *(Oh, amurguri...)*. Instrumentele evocate sau la care se face aluzie sînt şi ele foarte diverse : bucium, clavir, ţimbale, piculine, goarnă, caterinca-fanfară, flaşnetă. Se adaugă sunetul de clopot şi de talangă.

Arhicunoscutul îndemn verlaine-ian

(De la musique avant toute chose)

a fost urmat tacit de diversele orientări simboliste. Dar muzicalitatea poeziei bacoviene diferă mult de cea sugerată de Verlaine ; acesta din urmă viza muzica tonală, în timp ce bacovianismul este mult mai apropiat de moderna muzică atonală, lipsită de rigoarea celei modale şi a celei tonale. Lectura poemelor bacoviene trimite gîndul la muzica dodecafonică, în care frecvente sînt asonanţele şi stridenţele. În această corespondenţă adîncă văd unul din aspectele esenţiale ce-l singularizează pe Bacovia în generaţia sa : Ion Minulescu este apropiat de spiritul şansonetei franceze de la începutul secolului, Ştefan Petică de Chopin ş.a.m.d. Nimeni în afară de Bacovia nu a avut, pînă atunci, intuiţia muzicalităţii de o stranie

Scanned with OKEN Scanner

frumusețe a disonanțelor [1] și nimeni n-a valorificat (intuitiv) cu mai fericite efecte literare sonoritățile moderne ce păreau, prin prisma vechii înțelegeri a Muzicii, amuzicale. [2] Prezența unor sugestii de vals *(Vals de toamnă)* nu face decît să reliefeze aceasta.

Dat fiind că am atribuit revoluționarei modificări un caracter intuitiv, iar nu programatic, o paranteză se impune, căci unele mărturii documentare ar putea fi aduse împotriva ipotezei. Biografia poate induce în eroare, tocmai grație faptului că măreția operei bacoviene nu a rezultat din eforturi doctrinare. Oricum nesigure, dat fiind că avem motive să ne îndoim de adevărul unora dintre informațiile oferite de Agatha Grigorescu-Bacovia, preferințele interpretative [3] ale poetului nu trebuiesc absolutizate atunci cînd i se comentează lirica. Sfîșierea din muzica lui Chopin trece în poezia bacoviană ca un lichid ce ia forma vasului în care este mutat ; iar „forma" la care mă refer este o nouă muzică. Sunetul propriu poeziei bacoviene (desprinsă spectaculos din eminescianism) poate fi reliefat, cred, prin raportarea la componistica dodecafonică. Dar muzica evocată în lirica bacoviană (marșuri funerare, valsuri, melodii pentru flașnetă sau caterincă : toate mizînd pe efectele tradiționalei armonii) este curios de desuetă în comparație cu muzica novatoare ce-i era contemporană. De altfel, muzica de fanfară ori cea de caterincă este receptată prin prisma

---

[1] O excepție surprinzătoare întîlnim în volumul *Bacante*, publicat în anul 1910 de Alexandru Vițianu (1891—1984). Aproape uitatul poet simbolist exprima dorința de a asculta „disonanța plăcută și vagă", produsă de „mecanismul secret al Naturii" *(Cîmpiile-ntinse și verzi...)*.

[2] „Față de violinele lui Verlaine, el (Bacovia, *n.n.*) pare amuzical." (Nicolae Manolescu, *George Bacovia*, în *Scriitori români*, *ed. cit.*, p. 48).

[3] În copilăria scriitorului una din surorile lui (Maria) interpreta frecvent la pian din Chopin (Agatha Grigorescu-Bacovia, *op. cit.*, p. 19). Viitorul scriitor cînta și el la vioară piese ale compozitorului polonez ; cînd Agatha l-a ascultat întîia oară, a cîntat o *Nocturnă* de Chopin — lucru repetat și mult mai tîrziu *(ibidem*, p. 273) — și *Serenada* lui Tosselli *(ibidem*, p. 119). Altă dată a cîntat, tot la vioară, o nocturnă de Ceaikovski *(ibidem*, p. 140).

Scanned with OKEN Scanner

unei conștiințe estetice capabile a sesiza monotonia plictisitoare a uzatelor acorduri.

Fundamentale în muzică sînt concordanța și disonanța. Altfel spus, compozitorul procedează prin similitudine sau prin contrast.[1] Multă vreme, Muzica a fost redusă la similitudine și concordanță, văduvită fiind de frumusețile stranii rezultate din valorificarea creatoare a disonanțelor. Lucrul s-a întîmplat atîta vreme cît imaginarul era structurat în așa fel încît producea reprezentări coerente ; coerența imaginarului o genera pe cea a expresiei.

Percepția senzorială este neunitară. Consemnînd-o ca atare (și nu prelucrînd-o ordonator, cum procedase pînă atunci literatura[2]), poetul introduce — fără să-și propună — o discontinuitate pe care modernitatea literară avea s-o acrediteze ulterior. Bacovia dă glas discontinuității pe care cei dinaintea lui — și unii dintre contemporanii iluștri, precum Ion Barbu — o anulau prin efort imaginativ. Am arătat însă că Bacovia nu era provocatorul revoluționării imaginarului. Deși a cultivat cu talent discordanța, poetul nu o îndrăgea deloc. Două versuri foarte cunoscute atrag atenția asupra faptului :

...discordant și înfiorător,
Scîrțîie toamna din crengi ostenite.
(În grădină)

Asocierea[3] din primul vers nu putea fi făcută decît de un iubitor al armoniei. Nu știu dacă Bacovia a „gustat" muzica revoluționară, avangardistă, al cărei contemporan a fost ; e foarte probabil că nu (cum n-a fost fascinat

---

[1] Vezi Igor Stravinsky, *Poetica muzicală*, trad. rom., București, Editura muzicală, 1967.

[2] Un exponent tipic era Vasile Alecsandri ; el prezenta imagini coerente, perfect „încadrate" în context. Notînd lucruri disparate, Bacovia realizează totuși texte omogene (mai bine zis : omogenizate de atmosfera inconfundabilă). Aparentul paradox merită întreaga atenție.

[3] Exact opusă celei realizate de Alexandru Vițianu care, cu toate acestea, n-a cultivat disonanța.

Scanned with OKEN Scanner

nici de poezia contemporană). La vioară interpreta, cu precădere, valsuri, romanțe și serenade,[1] iar în liceu compusese melodii pentru poeme de Eminescu și Petică.[2] Este de presupus că juvenilele compoziții aparțineau muzicii tonale ; ceea ce contează în interpretarea de față nu este, oricum, factura lor, ci a liricii bacoviene, al cărei spirit este mai apropiat de muzica atonală. Observăm o discrepanță între imaginarul bacovian (caracterizat prin discontinuitate) și gustul artistului, modelat de arta tradițională.

Am amintit estetica modernă (cristalizată neprogramatic în cazul autorului nostru) ce l-a făcut pe Bacovia să sesizeze monotonia vechilor acorduri. Lucrul este de o importanță majoră în istoria poeziei, urmările schimbării fiind notabile. Impresia de „tocire" a vechilor acorduri vine din insatisfacția oferită de asocierea armoniei cu sentimentalismul. Relevant este un pasaj din poemul *Largo* :

Muzica sentimentaliza
Obositor.

Nu Muzica este detestată aici, ci acea formă de muzică ce „sentimentaliza obositor". Este încă un indiciu că, *fără a nega idealul muzical al simboliștilor, Bacovia se deosebește de ei,* sugerînd o altă muzicalitate — mai modernă — decît Anghel, Petică, Minulescu sau decît marele său contemporan Macedonski, pentru care Muzica (și, în genere, marea artă) se reducea la Armonie. Bacovia este modern prin faptul că nu mai absolutizează armonia, nemaireducînd la ea ideea de muzicalitate.

Revenind la poemul *Largo,* să notăm versul așezat la extremele discursului liric :

Muzica sonoriza orice atom...

---

[1] Agatha Grigorescu-Bacovia, *op. cit.*, p. 29.
[2] *Ibidem,* p. 28.

O atare „sonorizare“ a materiei indică legătura strînsă a liricii bacoviene cu simbolismul. Și, parafrazînd amintitul vers, putem spune — după ce am văzut minima atenție acordată conturării spațiilor — că muzica „sonorizează“ orice vers bacovian. Dar este vorba de o muzică diferită de cea din versurile contemporanilor poetului.

La autorul nostru, muzica este unul din elementele ce „deschid“ spațiile limitate, element mai eficient sub acest aspect decît oglinda, comparabil însă cu visarea, cu care adesea se și asociază :

Muzica sonoriza orice atom...
Dor de tine, și de altă lume,
Dor... [...]
Toți se gîndeau la viața lor,
La dispariția lor.
(Largo)

Sugestia sonoră este orientată spre macabru. Frecvente sînt sunetele indicînd vechimea, osteneala, sfîrșeala, bătrînețea :

...scîrțiiau coroanele de plumb.
(Plumb)

Tălăngile, trist,
Tot sună dogit...
(Pastel [„Buciumă toamna...“])

Scîrțiie toamna din crengi ostenite
Pe garduri bătrîne, pe streșini de lemn,
Și frunzele cad ca un sinistru semn
În liniștea grădinii adormite.
(În grădină)

Mai des încă apar sonurile legate de ideea morții : marșul funebru cîntat de iubită la clavir *(Nevroză)*, „cîntecul de mort“ intonat la același instrument *(Trudit)*, „caterinca-fanfară“ ce „plînge lugubru“ *(Panoramă)*, „fanfarele funerare“ din care sună toamna *(Oh, amurguri)* ș.a.m.d. Tot la moarte se raportează croncănitul corbilor,

Scanned with OKEN Scanner

urletul lupilor, tusea ftizicilor, sunetul de clopot. Moartea vegetației este sugerată la începutul cunoscutului *Pastel*

(Buciumă toamna
Agonic)

iar mistuirea lemnelor în *Decembre*

(Mai pune s-aducă jăratec
Și focul s-aud cum trosnește)

potențează ideea încetării oricărei forme de viață vegetală.

Sugestia sonoră a morții este deplină în *Melancolie* (text scris în 1899 și publicat în 1903) :

Ce chiot, ce vaiet în toamnă.
Și codrul sălbatec vuiește —
Răsună-n coclauri un bucium,
Și doina mai jalnic pornește.

Ascultă, tu, bine, iubito,
Nu plînge și nu-ți fie teamă,
Ascultă cum greu, din adîncuri,
Pămîntul la dînsul ne cheamă...

Se creează un contrast expresiv între chemarea *tainică* a pămîntului (a morții) și zgomotele *puternice* („chiot", „vaiet", „sălbatec vuiește", „răsună") prin care ea se face simțită. Atari sugestii sonore de pronunțată intensitate îl apropie pe Bacovia de tendințele moderne manifestate în poezia europeană de la începutul secolului, tendințe care se îndepărtează deliberat de edulcorări și care se vor canaliza, parțial, în expresionism. Fără a-l subsuma pe Bacovia curentului, preferința pentru astfel de stridențe îl apropie de poezia expresionistă. Apar la el răcnetele nebunului *(Plouă* și *Plumb de toamnă)* și „satanicele ecouri" din *Seară tristă :*

Barbar cînta femeia-aceea...

Scanned with OKEN Scanner

Consemnarea sonurilor înfiorătoare este ecoul îndepărtat al tendinței „satanice“ a romantismului. Macabrul și, în genere, insolitul provocator de spaime ocupă în poezia bacoviană ponderea pe care grațiosul o avea la Alecsandri și Bolintineanu. Exemple nenumărate se pot cita :

Pe cîmp sinistre șoapte trec pe vînt
(Amurg de toamnă) ;

Vîntul hohotește-n bulevarde glaciale
(Plumb de iarnă [„Ninge secular, tăcere...“]) ;

În murmure stranii semite...
(Spre toamnă) ;

Și-n zgomot monstru de țimbale,
Barbar, cînta femeia-aceea.
(Seară tristă) ;

Răgete lungi
Pornesc din ocol
(Pastel [„Buciumă toamna...“]) ;

Și mînă fotoliul spre sobă,
La horn să ascult vijelia...
(Decembre) ;

Răsună din margini de tîrg
Un bangăt puternic de armă.
(Toamnă [„Răsună din margini de tîrg...])

Exemplele pot continua încă. Sunetele de flașnetă, clavir, goarnă, clopot, talangă, piculine alternează cu acelea produse de om (tuse, oftat, gemete, plînsete, chiot) și de natură (ploaie, vînt, foșnet).

Sugestia sonoră este provocată alteori interjecțional și onomatopeic. Versuri memorabile găsim în *Plumb de iarnă* („Iarna, de-o vreme, mă duce regretul...“) :

Hau !... Hau !... depărtat sub stele-nghețate...
În noaptea grozavă la cine voi bate ?...

Scanned with OKEN Scanner

De semnalat că singurele sunete vesele apărute în volumul din 1916 îi provoacă vocii lirice... plînsete nostalgice :

Și pocnet lung, și chiot
S-aude-n deal la vii.

C-un zmeu copii aleargă,
Copil, ca ei te vezi,
Și plîngi...

(Alean)

Caracteristică sugestiei sonore din lirica bacoviană este impresia acustică provocată de ploaie :

Tăcere... e toamnă în cetate...
Plouă... și numai ploaia dă cuvînt.

(Note de toamnă [„Tăcere... e toamnă în cetate..."])

Asocierea ploii cu plînsetul materiei este memorabilă : și, să nu uităm, ploaia produce groaza sub impresia căreia va apărea coșmarul din *Lacustră*. În amintitul *Pastel* din 1904, ploaia este asociată cu singurătatea, cu drumul pustiu.

Scanned with OKEN Scanner

IX.

La începutul anului în care avea să debuteze editorial, George Bacovia publica un text enigmatic, unde mărturisirea din versul final

(Sunt cel mai trist din acest oraș)

este precedată de dureroasa referire la

jalea de-a nu mai putea face un vers...
(*Note de toamnă* [„Toamna-n grădină și-acordă vioara..."])

În interpretarea textului, „cheia" depinde de înțelesul atribuit cuvîntului *vers*. Căci numai cunoscînd acest înțeles vom putea ști dacă a fost vorba de imposibilitatea de a mai scrie *poezie* ori de cea de a crea *stihuri*. Lucrul nu este deloc simplu. În 1916, Bacovia nu confunda în nici un caz poezia cu versificația (deși le simțea legate organic), dar credea în existența autonomă a poeziei, ca latență, în afara obiectivării ei în convenție artistică. Deși se considera o natură „poetică", lui Bacovia convenția începuse să i se refuze. Dacă interpretarea poate părea abuzivă, anterioara discuție despre spațiile din lirica bacoviană ne ajută în argumentare.

Așadar, ce înțeles acordăm, aici, cuvîntului *vers*? Căci, să nu uităm, textul este scris în epoca impunerii versului liber. Pentru Bacovia, însă, acest element modern al „strategiei" retorice era o erezie tolerabilă, nimic mai mult. El se autodefinise drept „poet al deca-

denței, *fără a pierde nici grandoarea versurilor unui Vigny" (s.n.)* [1]. Și nu-i surprinzător faptul că s-a descoperit în poemul *Plumb* „structura endecasilabilor de factură parnasiană" [2]. Respectul lui Bacovia pentru metrica veche nu fusese alterat în urma „procesului" intentat versului tradițional de către contemporanii artistului. De aceea cred că, în *Note de toamnă* („Toamna-n grădină și-acordă vioara..."), cuvîntul *vers* desemnează unitatea prozodică tradițională, avînd ritm și rimă ; acesta este sensul în care folosesc termenul în interpretarea poemului.

În accepțiunea restrînsă precizată mai sus, Versul este echivalentul coloanei templului înălțat în pustiu, capabil fiind să creeze repere stabile în discursul liric. În deșertul de proză, înălța cîțiva endecasilabi. Sînt coloanele templului său iluzoriu, edificat prin armonizarea pilonilor.

Dar Bacovia nu acceptă închiderea ; iar Versul reprezintă un mod de a închide rostirea, așa cum coloanele (de)limitează un spațiu. În logica liricii bacoviene, unde închiderea este asociată sicriului, construcția severă a Versului sugerează prezența morții cu toate că, în mod paradoxal, marchează o victorie asupra ei. Surprindem iarăși contrastul (semnalat în capitolul precedent) între imaginarul bacovian — *ce refuza* închiderea — și credința în necesitatea ordonării rostirii lirice prin ritm și rimă.

Am văzut că, atîta vreme cît dăinuiește templul, el asigură ordinea, stabilitatea, viața și că, în lirica bacoviană, angoasa este provocată de abolirea reperelor. Rod al imaginației capabile a se substitui percepției, atari repere asigură liniștea necesară edificării templului euritmic :

Cînd voi fi liniștit, voi scrie un vers.
(Destul)

---

[1] Interviu luat, în 1929, de I. Valerian (G. Bacovia, *op. cit.*, p. 436).

[2] Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Editura Minerva, 1971, p. 233.

Scanned with OKEN Scanner

Versul tradițional presupunînd, întru realizarea rimei, prezența a cel puțin încă un stih, se înțelege că poetul vizează, aici, o structură strofică, deci poemul, *„Vîna" poetică n-a secat în 1916,* amintitele *Note de toamnă* indicînd doar teama în privința diminuării capacității creatoare. Ceea ce s-a redus treptat a fost puterea de a zămisli artificiul izbăvitor.

Răspunzînd, în 1943, la un interviu luat de Vasile Netea, Bacovia afirma că, după ce o purtase multă vreme în gînd, imaginea mentală din poemul *Lacustră* (sugerată de o lecție de geologie) „s-a cristalizat în forma cunoscută" [1]. Într-un alt interviu, consemnat de I. Valerian, îi părea „interesantă atitudinea tinerilor de astăzi în căutarea formei definitive" [2]. Într-o recenzie [3] din 1927 vorbise despre „poezie definitivă", iar într-un poem tîrziu *(Antrenare)* se referă la „știința versificării". „Formă definitivă", „cristalizare în formă", „grandoarea versurilor", „poezie definitivă", „știința versificării" și alte formulări indică o gîndire ce plasa Versul într-o poziție centrală, atribuindu-i capacitatea de a închide gîndul într-o formă „definitivă" (moartă ?) și de a-l ordona.

Incapacitatea de a mai scrie, în ritmul antebelic, versuri l-a aruncat pe artist într-o fază de zbucium (a cărui expresie este și poezia *Destul,* publicată în 1926) dureros resimțit în 1929 : „Acum scriu rar. [...] Nu mai am elanul și forța de odinioară, nici credința. Sunt loviri de care te saturi să le repeți pe nicovala ta. O strofă ucide mai sigur ca otrava. Vreau să înceteze faza atroce. S-a isprăvit. [...] Cu cît simți mai sincer, te descompui mai sigur" [4]. Tăcerea (ca poet) era explicată prin mistuire : „Într-adevăr, am

---

[1] G. Bacovia, *op. cit.,* p. 441.
[2] *Ibidem,* p. 436.
[3] „Poezia sa nu este acea umplutură întîlnită la unii poeți în luptă cu arta versificației, ci este poezia definitivă, bogată în imagini poetice, bine prinse : este poezie impregnată de un lirism trist." *(Ibidem,* p. 409). Pe aceeași pagină, versurile „meșteșugit executate" îl determină să vorbească de „un poet format, ajuns la maturitate artistică", deși este vorba de un anonim : G. St. Cazacu-Delarast.
[4] Interviul consemnat de I. Valerian, în G. Bacovia, *op. cit.,* p. 436.

Scanned with OKEN Scanner

tăcut. După repetate zguduiri, nu mai ai curajul să deschizi vechile caverne. Sunt țipete, care țîșnesc deodată cu coardele vocale. *Apoi rămîi pentru totdeauna mut (s.n.).* Totuși am scris ceva proză. [...] În proză pot să mișc membrele mai liber“ [1]. Sînt mărturii senzaționale, izvorîte dintr-o experiență de autentic tragism. Nimeni, în afară de Eminescu, nu a trăit la noi, cu atîta mistuitoare intensitate, febra creației poetice, nimeni nu și-a pus în joc întreaga ființă în „pariul“ cu muzele. Nicolae Manolescu a subliniat aceasta, într-o frază memorabilă : „Dintre poeții români, Bacovia e singurul care s-a coborît în infern“ [2].

„Faza atroce“ a durat mai bine de două decenii. Faptul că ea a mistuit forța autorului de a face versuri, iar nu de a trăi poezia, este probat și de faptul că Bacovia a început să scrie proză. Neavînd spații închise, în genul organizării strofice, proza i-a oferit artistului un substitut pentru a-și satisface dorința de expresie literară.

Ar fi o eroare să-l includem pe George Bacovia între partizanii versului liber, cu toate că unele texte ar părea să ofere argumente. Versul liber se impunea, însă Bacovia *nu a optat* pentru el ; cînd l-a practicat (relativ des !), a făcut-o din neputința de a-și mai organiza, în versuri de severitatea celor din poemul *Plumb,* discursul liric. A fost, pentru artist, o jale, iar nu conformare la moda verslibristă.

Într-un poem tîrziu *(Vanitas)* revine obsesia epuizării capacității de a mai scrie versuri [3]. Cele ce tac sînt, aici, prezențe agresive. Tăcerea ar putea fi anulată doar de rostire, al cărei apogeu l-ar constitui Versul. El este o

---

[1] *Ibidem,* p. 430.

[2] Nicolae Manolescu, prefață la G. Bacovia, *Plumb,* București, Editura pentru Literatură, 1965, p. XXIII.

[3] Semnificativ în acest sens este și începutul poemului *Versuri,* inclus în volumul *Comedii în fond* (1936) :

Un cîntec trist de liră
Aș vrea să-ți mai arunc,
Din viața mea în noapte
De ne-nțeles adînc.

Scanned with OKEN Scanner

realitate vie, supusă deci morții. Iar dispariția lui înseamnă, pentru Bacovia, stingerea poetului. O moarte chinuitoare, producîndu-se treptat. Se dislocă, în ordine, structura strofică, Versul, cuvintele, pînă la dispariția totală. Murind, poetul i-a silabisit soției :

Vi...ne în...tu...ne...ri...cul... [1]

Cutremurătoare asemănare între acest cîntec de lebădă și poeme bacoviene precum *Excelsior*, *De artă*, *Seară*, *Cogito !*

În cazul lui George Bacovia, îmi pare mai corect să vorbim despre dezagregarea prozodiei tradiționale decît despre o abandonare a ei în favoarea verslibrismului. Iar una din cauzele acestei dezagregări a fost tentația autorului spre deschidere, pe care am analizat-o anterior. Ispita s-a manifestat și în plan formal, Versul constituind o formă de închidere a sferei conotative. Bacovia marchează *agonia prozodiei tradiționale* care, în scrisul lui, se destramă fără voia artistului, producîndu-i — dimpotrivă — o durere sfîșietoare. De aceea nu pot accepta interpretarea lui Vladimir Streinu, care, vorbind despre „degradarea expresiei" bacoviene, îi atribuia un caracter deliberat. În viziunea criticului, „incapacitatea de a versifica" este o „iluzie", un efect obținut deliberat de autor : „Bacovia e un tehnician al iluziei de elementaritate. Într-un fel el își înșală admiratorii, cînd aceștia se opresc în fața versului său embrionar. Posibilitatea de a încheia un vers elementar regulat nu-i lipsește deloc ; îi lipsește numai interesul, pe care și-l pune întreg în bîlbîirea versului". [2] Seducătoare prin ingeniozitate, interpretarea se dovedește, la o confruntare cu opera bacoviană, abuzivă.

Mai precaut, Ladislau Gáldi a vorbit, la George Bacovia, despre un „vers mai liber" (nu pur și simplu li-

---

[1] Agatha Grigorescu-Bacovia, *op. cit.*, p. 360.

[2] Vladimir Streinu, *Versificația modernă. Studiu istoric și teoretic asupra versului liber*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 232.

ber !), „bazat [...] pe reminiscențe vagi din metrii tradiționali“ [1]. „Procesul“ intentat Versului, la începutul secolului, a produs o stare de criză căreia i-a căzut victimă Bacovia. Criza este puternică în deceniul al doilea și este grăitor faptul că, în anul publicării bacovienelor *Note de toamnă* („Toamna-n grădină și-acordă vioara...“), Alexandru Macedonski — inițiatorul versului liber în România ! — se dedica unei specii cu formă fixă : rondelul. Criza a fost depășită în acest caz prin încorsetarea în tipare autoimpuse ; un caz similar întîlnim, după 1924, la Ion Barbu. Bacovia n-a găsit o soluție crizei ; dar aceasta a generat o poezie unică în literatura noastră. Ea a avut și un destin singular, creat de o posteritate literară dinamică și dinamizatoare.

Dislocarea prozodiei tradiționale este vizibilă în numeroase poeme : *Nervi de primăvară* („Melancolia m-a prins pe stradă...“), *Pastel* („Tăcute locuri...“), *Antrenare*, *Glossa*, *De artă* ș.a. În prelungirea acestei dislocări se înscrie dezagregarea vorbirii curente. Discontinuitatea sintactică a fost prezentată de altfel ca element specific poeziei bacoviene [2]. Cît privește vorbirea curentă a scriitorului, portretele schițate de autorii interviurilor ce i s-au luat converg spre aceeași imagine : Bacovia „răspunse în *frînturi de fraze (s.n.)*, cu acorduri personale și idei prelungite dincolo de grai, ca niște ecouri tîrzii“ [3]. În același loc se spune că „dezacordul fonetic, urmărit de cel gramatical, arăta oboseală“ [4]. Mărturii similare oferă Vasile Netea (poetul este „timid, discret, nesprinten la grai, zicerile zmulgîndu-i-se fără ușurință“[5]) și Eugen Jebeleanu : „poetul vorbește greu, cu distanțe mari între cuvinte, cu glas obosit, care tremură“ [6].

Drama poetului a fost și drama omului empiric, ambii suferind de aceeași alterare a capacității inițiale de expresie. Bacovia a rostit cîndva acest adevăr cutremu-

---

[1] Ladislau Gáldi, *op. cit.*, p. 330.
[2] Gh. Bulgăr, *Valori expresive ale limbajului*, în „Ateneu“, nr. 9/1971, p. 14.
[3] I. Valerian, interviul citat, p. 428.
[4] *Ibidem*, p. 435.
[5] Vasile Netea, interviu, în G. Bacovia, *Op. cit.*, p. 439.
[6] Eugen Jebeleanu, interviu, în G. Bacovia, *op. cit.*, p. 448.

Scanned with OKEN Scanner

rător : „*Din jocul de-a poetul nu poți ieși niciodată teafăr*“ [1]. Cîtă durere, atît adevăr ! Și tot atîta luciditate. Începînd prin a fi un joc (lipsit de motivații hedoniste), practica poetică poate sfîrși prin a schilodi. Deplin asumată, convenția poetică devine mistuitoare. Bacovia a comparat-o cu otrava ; și sîntem îndreptățiți să vedem aici mai mult decît o constatare : o mărturisire.

Dar ce înseamnă, aici, „teafăr“ ? Și din ce perspectivă este privită starea celui considerat astfel ? Convenția poetică a făcut, în cazul lui Bacovia, o concurență vădită convențiilor sociale în care, de regulă, se încadrează omul „teafăr“, ce nu este nici lunatic, nici însingurat, nici abulic, nici traumatizat. În funcție de tipul uman curent (Bacovia a dat un exemplu concret, văzînd în fostu-i prieten un exponent [2]) se judecă ipostaza poetului în viziunea lui Bacovia. Este o prelungire a ipostazei romantice, cu exacerbarea laturii satanice, în descendența „decadenților“ gen Rollinat, Corbière, Verlaine. Nu întîmplător a citat, dintre scriitorii de la care se revendicaseră „decadenții“, pe Edgar Poe și pe Baudelaire.

Ca și Vladimir Streinu, Nicolae Manolescu atribuie distanțării bacoviene de tradiția literară (în speță, cea imediată : simbolismul) un caracter deliberat : „Conștiința nu lipsește, fie că o numim artificiu, fie altfel, căci, folosindu-se de recuzita simbolistă, Bacovia o exploatează oarecum din exterior, cu o distanță ce merge de la ironia imperceptibilă la parodie.“ [3] Drama poetului a fost tocmai imposibilitatea de a se mai încadra în convenția literară ; chiar dacă există, parodia a fost, cert, *involuntară*. Cu

---

[1] Interviu luat de I. Valerian, în G. Bacovia, *op. cit.*, p. 429 ; continuarea pasajului este următoarea : „Mulțimea își trăiește viața în felul ei, și face bine. Cine trece dincolo își arde aripile, își scurge tot sîngele“.

[2] „Aveam pe atunci un prieten, unul Bontaș, care scria versuri bune. Astăzi nu mai știu nimic de el. S-a cuminți și poate a făcut avere. Mulți Bontași trec în tinerețe prin faza poetică, dar, din fericire, se fac oameni de treabă. Spre binele neamului“. (*Ibidem*, p. 434.). În alt interviu vorbise despre „oameni cumsecade“, desemnînd tot „familia“ Bontașilor (*Ibidem*, p. 423).

[3] Nicolae Manolescu, *George Bacovia*, în (colectiv) *Scriitori români*, *ed. cit.*, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

această precizare, subscriu concluziei lui Nicolae Manolescu, în ciuda faptului că s-a ajuns la ea pornindu-se de la o premisă opusă convingerii mele :

„Poezia a fost împinsă pe nesimțite spre polii ei : unul este proza, banalul limbii comune ; altul este poza, limbajul emfatic, convenția exacerbată. Între poză și proză se consumă însă la Bacovia nu numai aventura antisimbolismului, dar și a antipoeziei“ [1].

Prezența acelui repetat „anti-“ implică *intenționalitatea, programul estetic,* de care nu poate fi vorba la George Bacovia. Ceea ce la alți poeți a fost poză (convenție adoptată, nu asumată), la el devenise o adevărată natură. Iar această natură a culturii a alterat natura originară. Ion Minulescu intra în tumultul cafenelei spre a-și declama, teatral, singurătatea, în timp ce Bacovia se izola în provincie spre a-și perpetua solitudinea (cînd și-a compus poemele definitorii a locuit mai mult în Bacău). În spectacolul poeziei, omul Minulescu rămînea actorul pentru care există o cortină anunțînd încadrarea în convenție și ieșirea din ea. Bacovia n-a avut dorința (ori puterea ?) de a vedea — sau de a-și construi — cortina. Confundîndu-se cu personajul pe care, inițial, l-a jucat ca actor, *trăind* deci ceea ce fusese simplu rol, îi era imposibil să-l mai schimbe [2]. După căderea cortinei și plecarea spectatorilor, Minulescu își punea hainele de stradă și se integra, fără dificultate, convențiilor sociale curente. Bacovia pornea tăcut în veșmintele lui Macbeth și, spre a evita privirile curioase, alegea străzile neumblate și locurile întunecoase. Actorul s-a confundat, treptat, cu personajul pe care și-a propus să-l întruchipeze. Ieșirea din rol era imposibilă, de vreme ce omul *devenise* ceea ce părea celorlalți doar personaj dramatic.

---

[1] *Ibidem.*

[2] Atribuindu-i scriitorului o intenționalitate artistică ce a lipsit în realitate, Nicolae Manolescu ajunge la concluzia neîntemeiată că Bacovia „este un bufon genial, capabil a juca orice rol, în orice spectacol : fiindcă toate rolurile și toate spectacolele sînt absurde.“ (*Ibidem,* p. 50.)

Scanned with OKEN Scanner

Lipsa preocupărilor doctrinare[1] este grăitoare : neexistînd posibilitatea unei noi opțiuni, problema convențiilor poetice nu i se punea. Și neînțelegerea poeziei contemporanilor este sugestivă ; mărturisită de Bacovia[2] nu era o manifestare polemică. La Minulescu ori la Stamatiad nu putea înțelege detașarea de convenția adoptată. Pentru el, poezia însemna mistuire, iar atitudinea față de ea era nereflexivă, religioasă aproape.

Adevărul exprimat de Bacovia cu privire la forța ucigătoare a poeziei a fost intuit, în deceniul al treilea al veacului, și de Ion Barbu. Aceasta ar putea fi una dintre explicațiile abandonării poeziei de către el, așa cum făcuse, pe vremuri, Rimbaud. Tăcerea acestora (amuțirea autoimpusă) ca poeți a fost o cale — lucidă — de supraviețuire a omului empiric prin uciderea artistului. La George Bacovia procesul a fost invers : supraviețuirea (chinuitoare a) poetului a determinat agonia omului. Bacovianismul s-a ivit grație imposibilității lui George Vasiliu de a practica poezia drept simplă obiectivare a unei convenții. Capacitatea histrionică (vizibilă la Ion Minulescu și la emulii săi) fiindu-i total străină, masca s-a integrat feței, devenind o protuberanță a obrazului. Vasile Alecsandri a putut fi, alternativ, scriitor notabil și ministru prețuit ; la George Bacovia dedublarea era imposibilă.

În privința conștiinței estetice (și, în primul rînd, a rolului ei în procesul creator), Bacovia oferă cazul invers celui reprezentat de Ion Barbu. Autorul *Jocului secund* amintește destinul acelor exploratori care, străbătînd zonele necunoscute și atingînd limitele omenești, se întorc teferi, lăsînd altora șansa de a relua explorarea. Bacovia înaintează pînă la granițele posibile, dar este incapabil să le mai părăsească ; este asemenea lui Robert Falcon Scott care, după cucerirea Polului Sud, a pierit la întoarcere, între ghețuri. Natura și-a răpus, de

---

[1] „Aș dori să fiu anarhist în domeniul esteticii, căci altfel te zbuciumi în zadar" (G. Bacovia, *op. cit.*, p. 430.)

[2] „Nu-mi place tradiționalismul și nici pentru moderniști n-am laude. [...] Dintre confrați, n-am înțeles nici poezia lui Minulescu, și poate nici pe Stamatiad. Citesc din toți, dar nu admit pe nimeni." *(ibidem*, p. 436.)

acea dată, învingătorul. Gestul temerar al poetului poate fi comparat cu suferințele exploratorilor care, aventurîndu-se în depărtări, se întorc cu maladii necunoscute. În cazul lui George Bacovia, inadaptabilitatea dureroasă a omului a fost „răzbunată" de perenitatea operei.

În interviul acordat lui I. Valerian în 1929, Bacovia accepta postura de precursor al poeziei noi [1]; este o calitate pe care Adrian Maniu o semnalase cu patru ani înainte: „Departe de arta oficială [...], Bacovia a rămas în mijlocul poeziei cu o uriașă muncă de premergător. Echivalentul însemnătății lui se regăsește mai ușor dacă, reasemuind poezia cu pictura, ne vom opri la acei pictori ce preschimbară întreaga viziune europeană, nu zugrăvind subiecte noi, ci aducînd adevăruri noi zugrăvelii: Manet, Cézanne, Van Gogh adînciră arta culorilor și jocul luminii, cu principii pe care știința și filozofia vin azi să le conformeze." [2]

Iată însă că, în 1925, ca și în 1929, Bacovia nu era doar un antemergător, ci un poet modern pur și simplu! Că este vorba de un modernism *involuntar* dovedește și această afirmație din 1927: „Nu am nici un crez poetic. Scriu precum vorbesc cu cineva, pentru că-mi place această îndeletnicire." [3]

Revenind asupra finalului acelor definitorii *Note de toamnă* („Toamna-n grădină și-acordă vioara..."), să notăm că Versul reprezenta, pentru Bacovia, o încununare a rostirii, un apogeu al capacității de expresie. Apariția lui era așteptată ca un moment de grație, iar nu provocată *(Destul)*. Și iată cum, într-o epocă marcată de „procesul" Versului, Bacovia îl visează, fiind chinuit de jalea de a nu-l mai putea produce. Pentru că, înțeleasă ca latență, poezia îi apărea drept propria-i natură,

---

[1] „— Ce impresie vă face poezia nouă? Ați fost doar precursorul ei?!
— Recunosc accente familiare din *Plumbul* de acum 13 ani." (G. Bacovia, *op. cit.*, p. 436).
[2] Adrian Maniu, *art. cit.*, (apud G. Bacovia, *op. cit.*, p. 475).
[3] G. Bacovia, *op. cit.*, p. 424.

Scanned with OKEN Scanner

iar Versul oferea un mod de ordonare și stăpînire a acesteia.

Pierderea capacității de organizare a versurilor în poem echivala pentru Bacovia cu năruirea templului. Principiul organizării fiind afectat, Bacovia devine asemenea Naturii din sonetul lui Baudelaire *(Correspondances)*, oferind elemente disparate, pe care receptorul să le organizeze și interpreteze. Dominînd vremelnic Natura, Bacovia a descifrat unele din acele „confuses paroles“ amintite de poetul francez, rost(u)indu-le în Vers. Atunci cînd n-a mai dominat-o, i s-a integrat, emițînd el însuși, intermitent, „confuses paroles“, pythice uneori, pline de sugestii întotdeauna. Opera lui a devenit o pădure de simboluri ce așteaptă privirea altcuiva spre a le descifra și a observa ordinea ascunsă în aparenta dezordine percepută de ochiul grăbit.

Scanned with OKEN Scanner

X.

Ceea ce noi receptăm drept modernitate la George Bacovia nu l-a încîntat deloc pe autor. Dimpotrivă. Tragedia lui începe o dată cu noutatea-i stilistică. Bacovia este primul care se sperie de frapanta originalitate a literaturii sale. Versurile scrise după primul război mondial nu-l mai liniștesc. Atît de moderna incoerență a viziunii îl angoasează ; căci e reală, nu trucată. Speranța lui rămîne imaginarul. De aceea îl „ocrotește", tatonîndu-i activitatea și așteptînd ca un stenograf răbdător „roadele" sperate ; între ele, cel mai rîvnit era Versul.

De ce a fost tentat, atunci, să scrie proză ? Ea îi apărea drept deșertul pe care îl pot determina templele. În interviul realizat de I. Valerian în 1929 afirma că proza îi oferă sentimentul libertății în raport cu poezia.[1] Să notăm amănuntul că, în același interviu, s-a referit la pierderea „elanului" și a „forței" de odinioară[2]. Necesitînd (numai în opinia scriitorului aici analizat, se înțelege) un efort de construcție mai mic (sau, pur și simplu, necerîndu-l), proza a fost practicată după ce capacitatea de a ridica templul euritmic scăzuse. Aceasta explică de ce structurarea epică este rară în prozele bacoviene (o întîlnim, totuși, în poemul în proză intitulat *Cubul negru*[3]). Libertatea amintită și-o asumă, în fond, singur, căci proza are rigorile ei ; le-a și semnalat refe-

[1] „În proză pot să mișc membrele mai liber." (*G. Bacovia, op. cit.*, p. 430).
[2] *Ibidem*, p. 437.
[3] *Ibidem*, p. 318—320.

rindu-se la factura balzaciană de roman[1]. Cu același prilej atrăgea atenția că proza intitulată *Cintec tirziu* „nu este un roman în sensul obișnuit. *Epicul lipsește aproape de tot* (s.n.). E un roman, dacă vrei, liric. Un poet nu poate fi decît astfel.“[2].

Mai multe lucruri sînt de comentat în pasajul reprodus. În primul rînd, mărturisirea implicită că s-a lăsat în voia naturii sale intime, nesupunîndu-se „canoanelor“ genului abordat. Abaterea de la normă este pusă pe seama naturii scriitoricești, nu a vreunui ideal estetic reformator. În al doilea rînd, absența epicului (care, în proza interbelică, era un simptom de modernitate asupra căruia exegeții operei bacoviene n-au insistat) este motivată prin plusul de sugestie (susținut și de caracterul sintetic invocat în interviul din 1929) oferit de o atare literatură. Bucățile au fost intitulate *Poeme în proză*, (fragmente de) *roman, fantezie*[3]. Într-un rînd, s-a sugerat denumirea (adecvată manierei) de „poem fantastic“.[4]

În paginile postume intitulate *Impresii de roman* se vorbește despre „condițiile unui roman“.[5] Le-a respectat, vreodată, Bacovia? Greu de răspuns afirmativ. Și nu doar din cauza absenței epicului. Căci acesta își face loc în *Dintr-un text comun*, unde factura este, spre deosebire de aceea din poemele în proză, evocatoare. La un moment dat, acesteia i se substituie convenția jurnalului.[6] Este inserat și alt jurnal, apoi se reproduce o convorbire ș.a.m.d. Se apelează la trucuri de cronicar, fără să putem afirma că sînt respectate „condițiile unui roman“.

La începutul carierei sale literare, capacitatea realizării artificiului izbăvitor îl făcea să-și domine senza-

---

[1] „Proza unui poet este mai sintetică, mai lirică. Un prozator de meserie, de-o pildă Balzac, pentru fiecare lucru scrie pagini întregi descriptive. Poetul va trece peste cadrul eroilor, furat de o imagine frumoasă, atras de sufletul uman.“ (*Ibidem*, p. 430).

[2] *Ibidem*, p. 428.

[3] G. Bacovia, *op. cit.*, p. 339.

[4] *Ibidem*, p. 430.

[5] *Ibidem*, p. 387.

[6] *Ibidem*, p. 334.

Scanned with OKEN Scanner

ţiile. Vizibilă în poezia scrisă după primul război mondial, *lipsa de organizare* (strictă) a discursului se dovedeşte, în proză, *incapacitate constructivă*. Nu este vorba de o discontinuitate voluntară ; dar autorul era modern tocmai prin abolirea logicii curente şi a construcţiei rigide.[1] Totuşi, nu putem ocoli întrebarea : de ce, adunînd în volumul *Bucăţi de noapte*[2] cele şase *Poeme în proză*[3] a renunţat la titlurile iniţiale ? Fără ele, discontinuitatea — oricum prezentă — ar fi fost mult mai puţin sesizabilă. Căci titlurile făceau să se contureze discursuri autonome, relativ organizate.

La începutul plachetei *Bucăţi de noapte* (1926) găsim un pasaj esenţial : „mintea cadenţează fără şir cugetări pustii..."[4] A vrut scriitorul să redea „cadenţarea" naturală a gîndirii, fluxul ei firesc ? În orice caz, creează impresia că da. Tot în *Bucăţi de noapte* vorbeşte de „o logică dezordonată"[5] ; este o sintagmă definitorie pentru Bacovia, ea întărindu-ne convingerea că artistul s-a lăsat (atunci cînd scria proză) în voia ei. Este o abandonare de sine ori simplă incapacitate de a ridica templul euritmic ? Manifestare a unui deziderat estetic ori a oboselii creatoare ? Înclin spre a doua explicaţie. *Bacovia scrie proză cînd Versul începuse să i se refuze*. Nemaiputînd edifica singur templul liniştitor, ordonator al tărîmului, înaintează prin deşert cu speranţa ivirii miraculoase a reperelor : crîmpeie de vers ori măcar enunţuri memorabile.

---

[1] Abolirea logicii era un deziderat al modernismului programatic, expresia plenară aflîndu-se în manifestele dadaiste. La George Bacovia, este de presupus că „revolta" împotriva logicii reci n-a ajuns pe această cale, ci prin Alexandru Macedonski, cel din articole precum *Despre logica poeziei* (1880), *Poezia viitorului* (1882), *Despre poezie* (1895) ş.a.

[2] G. Bacovia, *Bucăţi de noapte. Poeme în proză*, Bucureşti, Tipografia Lupta, 1926.

[3] *Tîrziu, În cafeu, În zadar* (iniţial se intitula *Van*), *Întunerec, Ninsoare, Moină* (publicate în anul 1923 în „Cugetul românesc").

[4] G. Bacovia, *op. cit.*, p. 315.

[5] *Ibidem*, p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

Care este raportul între proza și poezia autorului? Cele două manifestări nu se conturează ca domenii distincte. Foarte sugestiv este titlul *Dintr-un text comun*; Bacovia sugerează că realitatea empirică ar reprezenta „proza" vieții [1]. Tot acolo vorbește despre „o notă mai reală a vieții", oferită de mondenitatea epocii: „În camerele mari, cu piano, sunt tăceri și amintiri mai plăcute, și cafeaua, sau ceaiul, convorbirile politice, sau de artă, plecările și promisiunile dau o notă mai reală a vieții." [2]

Autorul stabilește un raport antinomic între cotidian și poezie: „un pas, și realitatea nu vrea să știe de poezie". [3] Dar, în existența particulară a lui Bacovia, raportul curent este inversat. Viața lui de zi cu zi era sub imperiul artificialului [4], al contrafacerii, nota stridentă aducînd-o tocmai imixtiunea realității empirice. Trăind în plan imaginar, scriitorul nostru înregistrează drept senzaționale, nefirești, fapte din viața de toate zilele.

După 1920, Bacovia apare drept un avatar modern al cronicarului medieval, cu deosebirea că vechea îndeletnicire cărturărească se aplică altei materii. Bacovia revoluționează înțelegerea statutului de „cronicar" atribuit, mai mult ori mai puțin explicit, literatului. Primii Văcărești (Ianache, Alecu, Nicolae) se comportau ca niște cronicari ai inimii. Contemporanul lui Bacovia — Octavian Goga — încerca, pe urmele lui George Coșbuc, să realizeze o „monografie lirică" a satului ardelean. Scriitorii din secolele XIX și XX utilizaseră, în *toate* genurile literare, vechile letopisețe. De la poeții, prozatorii și dramaturgii care speră ca operele lor să fie (și) cronici ale vremii, pînă la memorialiștii de vocație și la cronicarii literari (fii prea puțin doriți ai culturii moderne...),

---

[1] „Ecourile brutale ale prozei cotidiene îi strigau sub ferestre, și oamenii nu înțelegeau firea lui... (*Ibidem*, p. 350).

[2] *Ibidem*, p. 339—340.

[3] *Ibidem*, p. 336.

[4] Nu întîmplător s-a vorbit despre prezența dominantă a artificiului în lirica bacoviană (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 627); criticul avea în vedere, cu precădere, opera creată pînă la volumul *Scîntei galbene* (1926).

Scanned with OKEN Scanner

o sumedenie de literați din secolul nostru se vor (ori pot fi considerați drept) cronicari. Se pare că, în adîncimile greu sondabile ale imaginarului scriitorilor, s-a cuibărit definitiv datoria consemnării lucrurilor memorabile. Și este de semnalat faptul că avangarda noastră „istorică“ a văzut o posibilitate de revitalizare a literaturii în „poemul-reportaj“. [1]

De ce spun toate acestea ? Pentru că literatura autentic bacoviană s-a născut din notațiile incongruente pe care scriitorul avea obiceiul să le facă în cele mai felurite medii și ocazii. Cafeneaua, clubul, crîșma, parcul, pădurea, camera de locuit — toate aveau, pentru el, același rol, oferind mediul unde se poate scrie. Nimic mai mult.

Cineva a definit scriitorul drept omul incapabil să facă altceva. George Bacovia confirmă din plin valabilitatea definiției. Umilul slujbaș n-a provocat nicicînd elogii comparabile celor aduse poetului. Era un *homo scriptor* pentru care numai literatura justifică existența. Lucrurile, evenimentele, trăirile *există* numai în măsura în care sînt (pot fi) *consemnate ;* restul este iremediabil pierdut în neant.

„Să vie REPORTERUL !“ — clama Paul Sterian în manifestul amintit, încheindu-și astfel textul : „Întîmplările sînt, au fost și vor fi. Curg neîntrerupt. Nu ai decît, reporter iscusit, să te arunci înot, să înoți cu brațe lungi, să alergi după nuferii ce se spulberă în cascada noutății.“ Reporterul era considerat „adevăratul poet“, așteptîndu-se de la el sincronizarea liricii cu aprigul ritm al vieții moderne.

Furia iconoclastă a colaboratorului revistei „unu“ îi pusese adevărați ochelari de cal, împiedicîndu-l să vadă că Reporterul venise, de multișor, în poezia românească. Nu e de acuzat Paul Sterian că l-a ignorat pe autorul *Scînteilor galbene* și al *Bucăților de noapte*. Avangardiștii vizau, în fond, o lirică mai puțin modernă decît cea bacoviană. Căci ei preconizau transformarea poetu-

[1] Vezi articolul programatic *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj*, tipărit de Paul Sterian în revista „unu“, an. IV, nr. 5, mai 1931.

Scanned with OKEN Scanner

lui într-un reporter al cotidianului, în vreme ce Bacovia se voia un cronicar al imaginarului.

„Ar trebui scrisă această noapte", se spune (de două ori !) în scurta proză intitulată *În zadar* [1] ; notarea apare, așadar, ca o datorie. O îndeplinește cu osîrdia vechilor autori de letopisețe [2], convins că așterne pe hîrtie material cîndva folositor. A și făcut, într-un interviu, o afirmație în acest sens : „Trăind izolat, [...] iau note pentru a mi le reciti mai tîrziu. Nu-i vina mea dacă aceste simple notițe sunt în formă de versuri și cîteodată par vaiete." [3].

Cum vedem, rar, versurile *se oferă* creatorului, nu mai sînt zămislite de el ! În deșertul notițelor în proză se ridică, trainice, cîteva coloane, fără a se mai organiza într-un templu. Drama atinge, aici, punctul culminant : căci poetul nu se mai poate elibera de fantoma chinuitoare. Nu mai edifică versuri, dar ele îi îmbracă, spontan, gîndurile ! Chiar după ce forța constructivă este aproape secătuită, poezia rămîne o perpetuă năzuință.

Ar fi vorba, potrivit poetului, de notițe menite doar lecturii celui ce le-a făcut. Faptul că între ele apar, ca din întîmplare, versuri, arată că notițele nu sînt destinate exclusiv ulterioarei prelucrări, putînd fi citite ca atare, în stare brută. Dorința artistului a fost ca impresia provocată de scrierile sale să fie aceea a unor simple notițe grăbite, cu toate că variantele existente (cele mai multe au fost distruse cu bună știință de autor) probează un travaliu îndelungat, stăruitor. Bacovia s-a vrut (și a fost) cronicarul imaginarului. „M-afund într-o crîșmă să scriu", sună un vers din *Spre toamnă ;* scrisul nu era pentru autor un simplu motiv literar, ci o obsesie. Și o ocupație. O întîlnim atît în poezia, cît și în proza lui. Dacă avem în vedere relativa-i longevitate, putem afirma că a definitivat pentru tipar destul de puțin ; cu toate acestea, a scris permanent, decenii în

[1] G. Bacovia, *op. cit.*, p. 373.
[2] Eroul unei proze *(Dintr-un text comun)* se închipuie cronicar medieval *(Ibidem*, p. 350).
[3] *Ibidem*, p. 424.

Scanned with OKEN Scanner

șir. Convins de chemarea-i poetică, nu s-a simțit capabil, nici dator să facă altceva.

În prea mică măsură epică, proza lui mizează — mai evident decît poezia — pe notarea reportericească a unor amănunte. Modernitatea constă aici în refuzul caracterului *sistematic* cu care ne obișnuiseră autorii din vechime. Impresia de naturalețe este generată de respectarea ordinii înregistrării :

„Iubire, muzică de noapte la o grădină publică... De pe o bancă privesc mulțimea care se preumblă serioasă printre straturi de flori argintate de globurile electrice...

Prin tufișuri — fete, sau domnișoare în rochii subțiri, cu elevi de școală, sau militari...

Rîsete, șoapte...

Un tînăr îmi cere sfaturi pentru un amor nenorocit.

Fanfara răsună peste grădină și peste oraș.

Cîntece vechi, flori, amanți atît de tineri... mă cheamă cu mulți ani în urmă...

Iubiri pe care le-am uitat mă ridică să plec pe străzi adormite...

O, pasiuni amoroase..." *(Dintr-un text comun)* [1]

Senzația de autenticitate, rîvnită și de avangardiștii contemporani artistului, este întreținută în timpul lecturii, abia exclamația din finalul pasajului citat ordonînd ideatic datele consemnate. Același tip de înregistrare este utilizat în *Impresii de roman*. Iată o „cuantă" informativă memorabilă :

„Care cu butoaie cu vin pe strujeni treceau încet, amintind plăceri de ani rodnici.

Viața își ducea poema de chiefuri și somn." [2]

În genere, este vorba de pure crîmpeie așternute în grabă pe hîrtie :

„Geme un aeroplan, pe ploaie ; trec ciori ; tăceri de interior ; plăceri în pitoresc.

[1] *Ibidem*, p. 345.
[2] *Ibidem*, p. 389.

Privind în gol... a părea că se aud armonii... a iubi viața...

În evul mediu... otravă, somn... a nu fi... ici-colo refective... Hrisoave domnești, iubire de țară, briganzi, lașități... om...

Astăzi, amor de trecut, invocări de viitor...

Prin ploaie, alarme, trivoge, lătrat din fundul iadului.

De acuma, fotografii expresive ce dau conturul discutat ; desigur, pămîntul este un animal, apoi ființe superioare.

Cărțile sunt scrise, în ele s-ar putea găsi ultimul cuvînt... cancerul, taraf de lăutari..." [1]

În ciuda puternicului substrat biografic [2] opera bacoviană nu este un jurnal. Notele scriitorului nu consemnează decît accidental întîmplări petrecute aievea. Perceptibilul ca atare (la prima vedere, el pare însăși substanța literaturii bacoviene !) îl lasă aproape indiferent. Neculce înregistra evenimentele politice și problemele sociale, iar poeții tînguioși din jurul anului 1800 menționau cu voluptate oscilațiile sentimentale. Legătura între Bacovia și cotidian este foarte mult mediată. În loc să consemneze ceea ce a văzut, așterne pe hîrtie rezultatul procesului imaginativ declanșat de percepția senzorială. Este un cronicar al imaginarului, fiind mai fidel minții decît ochiului.

Simptomatic pentru creația insolitului cronicar este poemul *Umbra* din volumul *Scîntei galbene* (1926) :

> Mă prăfuise timpul dormind peste hîrtii...
> Se întindea noianul de unde nu mai vii ;
> O umbră, în odaie, pe umeri m-apăsa —
> Vedeam ce nu se vede, vorbea ce nu era.

Poetul încearcă să noteze tocmai nevăzutul și neauzitul. Conștient că *are* o sensibilitate ieșită din comun, Bacovia s-a pus în slujba ei, încercînd să „fure", notînd, cît

---

[1] *Ibidem*, p. 378.

[2] „În cele mai multe poezii am plecat de la elemente concrete și de la date autobiografice", mărturisea într-un interviu acordat, în 1943, lui V. Netea (G. Bacovia, *op. cit.*, p. 444).

Scanned with OKEN Scanner

mai multe din plăsmuirile și trăirile din sfera imaginarului. Nu e dicteul automat vizat de suprarealiști (contemporaneitatea cu ei confirmă modernismul involuntar al poetului) ci, mai curînd, un ecou al credinței vechi — dusă la apogeu de romantici — în inspirație. El, care n-a stat în nici un post oficial prea mult, s-a vrut, și a fost, slujbaș. Al propriei fantezii. Imaginarul este tratat drept existent consemnabil. În genere, Bacovia nu-și amintește ; el relatează ceea ce, *acum*, imaginația a construit pe baza percepțiilor prezente ori trecute.

Ajunși în acest punct al discuției (orice text critic este un dialog defectiv de... convorbitor), se cuvine semnalată *raritatea evocării* în volumul din 1916. Tonul evocator îl aflăm numai în poemul titular. În celelalte, dominant este timpul prezent al verbelor, ceea ce accentuează impresia că ne găsim în fața unui stenograf. Reprezentativ este cunoscutul *Pastel* („Buciumă toamna...") unde, la prima vedere, este vorba de simple consemnări. În realitate, textul vădește un efort constructiv orientat în vederea sugerării atmosferei agonice.

La început, Versul nu se oferea cu mare greutate. Cel mai lesne îi reușeau aparentele evocări, tocmai pentru că se integrau unei convenții existente. După 1916, lirica bacoviană dobîndește un aspect tot mai pronunțat de stenogramă a imaginarului. Spre deosebire de un Alexandru Philippide, bunăoară, Bacovia se comportă asemenea cronicarilor din vechime : în timp ce Philippide *inventează* stingeri, Bacovia dă impresia că doar *consemnează* una.

În mod curios, amintita lipsă a speranței nu aduce, în opera bacoviană, disperarea. Bacovia se comportă cu detașarea cronicarului unui timp supus pieirii. [1] Neavînd

---

[1] O comparație cu un alt mare poet al sfîrșiturilor (Alexandru Philippide) reliefează originalitatea bacoviană. La Philippide găsim vizionarismul de factură romantică. E suficient să exemplific cu această pregnantă imagine a stingerii definitive : „Căci veșnicia-n noi s-a năruit, / Și-n veci pe sufletele noastre moarte / Funinginea tăcerii s-a sleit." *(Prohod)*. În *Drum în amurg* este imaginată o tulburătoare năruire a Universului întreg, iar în *Cel din urmă om* se înfățișează atmosfera stingerii depline. La George Bacovia a dispărut organicitatea construcției.

Scanned with OKEN Scanner

speranțe, poate părea cinic. În realitate, este doar obiectiv, în sensul că-și exprimă impresiile fără a le autocenzura.

Sentimentul sfîrșitului inexorabil face superfluă dorința evadării. Unde să evadezi cînd Apocalipsa e aproape ?... George Bacovia este cel mai mare poet tragic român. În substrat, lirica lui este opusă convenției poetice simboliste, din „arsenalul" căreia a preluat atitea mijloace expresive. Este un raport de adversitate, Bacovia răpunîndu-și „adversarul" cu lancea smulsă chiar de la acesta. Nu cunosc reacție antisimbolistă mai subtilă (deși cuvîntul sună fals în lipsa intenționalității) decît lirica bacoviană. Ea se manifestă, involuntar, cu „armele" simbolismului, ceea ce o face mai greu depistabilă.[1] Detașarea de curentul amintit este neprogramatică, datorîndu-se inadecvării dintre modernitatea imaginarului și vetustețea convențiilor literare.

Tragismul inerent viziunii bacoviene este generat de abolirea speranței. Tocmai aceasta îl deosebește de simboliști, individualizîndu-l. Cultivată cu voluptate de reprezentanții „școlii" ilustrate de Ion Minulescu, nostalgia implica speranța în existența unor ținuturi (îndepărtate, dar reale) locuibile, oferitoare de liniște negăsită, pînă atunci, de poet. Bacovia abandonează nostalgia impusă de simbolism ; ea fusese prezentă în literatura noastră înainte chiar de cristalizarea esteticii simboliste, autorul *Plumbului* fiind primul mare poet român neros de nostalgie (Arghezi va oferi al doilea exemplu marcant).

Abolită este, deopotrivă, melancolia visătoare, dulcea otravă a simboliștilor sentimentali. Gheorghe Grigurcu a văzut în Bacovia un antisentimental[2] (eu aș zice mai degrabă : un nesentimental ; căci este un cronicar „rece", consemnînd stări „calde", nevrotice).

---

[1] „Legătura acestei poezii cu simbolismul e prea fățișă pentru a fi nevoie s-o subliniem mai mult", scria E. Lovinescu (*Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1973, vol. 1, p. 582), subliniind în același loc că Bacovia „se diferențiază cu totul de poezia d-lui I. Minulescu și a Elenei Farago."

[2] Gheorghe Grigurcu, *op. cit.*,

Scanned with OKEN Scanner

Tragicul autentic exclude tînguirea. Numai oamenii roşi de nostalgie ori mîngîiaţi de speranţă se tînguie. Bacovia nu o face niciodată. Jalea lui (cea de a nu mai putea scrie un vers, de pildă) nu are nimic comun cu tînguirea. Este constatarea unui fapt irevocabil, a unui dat al naturii. Tristeţii simboliştilor îi ia locul tragicul, tensiunea sporind extraordinar. Bacovia trăieşte cu toate fibrele starea premergătoare Apocalipsei. Nu interpretează ; notează pur şi simplu. Şi tocmai asta a făcut din el un poet mai modern şi mai peren decît toţi simboliştii români. Între ei şi Bacovia este distanţa dintre tristeţe şi tragism.

La început, notaţiile erau *organizate* într-o structură coerentă. Convenţia evocării conferă unitate alăturării aparent aleatorii. Ulterior, capacitatea constructivă diminuîndu-se, versurile vor dovedi un caracter modern din ce în ce mai pronunţat. Nu a fost vorba de o depoetizare deliberată, de genul celei practicate, după primul război mondial, de avangardişti ; Bacovia s-a dovedit un cronicar ce refuză să înfrumuseţeze percepţia. Nimic mai mult.

Scrierea continuă este exerciţiul necesar provocării, în rarele momente privilegiate, a inspiraţiei.[1] Bacovia se poartă cu imaginarul său ca vînătorul cu prada : ademenind, căutînd poziţiile cele mai favorabile, fiind pururi pregătit de „atac".

În fiinţa complexă a Poetului sălăşluieşte şi scutierul său : Cronicarul. În viziunea desprinsă din literatura bacoviană, a fi cronicar al imaginarului este o opţiune, a fi poet este o favoare. Puterile omeneşti ajută să fii sîrguincios reporter ; numai şansa te poate face poet.

---

[1] Un erou de proză notează permanent, aflîndu-se în urmărirea inspiraţiei rîvnite : „Cu un creion de grafit, coloarea gri, sau plumb, am transpus cîteva momente aici ; am plecat să continui într-un alt loc, mai favorabil, o inspiraţie poetică." *(Dintr-un text comun*, în G. Bacovia, *op. cit.*, p. 343).

XI.

În *Bucăți de noapte* găsim notații incongruente, între ele figurînd și enigmatica :

„poate s-a scris..." [1]

Artistul are sentimentul că s-a născut într-o vîrstă tîrzie a culturii, cînd totul s-a spus și cînd asistăm la o „semiplagiere universală" *(Zborul cărților* [2]*)*. Noutatea reală nu poate fi decît a redactării și singura-i speranță în privința originalității a legat-o de înregistrarea „simțirii". Faptul că un erou de proză *(alter ego* al autorului ?) se numește *Sensitiv* denotă confuzia scriitorului ; căci, pînă foarte tîrziu, Bacovia nu se lasă pradă percepției, ci imaginarului. O poezie (doar) a simțurilor nu ar fi fost atît de atrăgătoare, nici atît de valoroasă. În cazul lui Bacovia, mult discutata acuitate senzorială este rezultatul structurării imaginarului ; senzațiile (de frig, de gol, de pustiu ș.a.m.d.) sînt provocate de fantezie, nu de sistemul senzorial. *Convenția* culturală este a înregistrării simțurilor și a tulburărilor afective [3] ; în realitate, „cronicarul" nostru pîndește închipuirile fanteziei (n-a ocolit

[1] G. Bacovia, *op. cit.*, p. 316.
[2] *Ibidem*, p. 362.
[3] Ea l-a indus în eroare chiar pe un analist de finețea recunoscută a lui E. Lovinescu : lirica bacoviană este, în opinia criticului, „expresia celei mai elementare stări sufletești, e poezia cinesteziei, ce nu se intelectualizează, nu se spiritualizează, nu se raționalizează, cinestezie animalică, secrețiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede ; cines-

vinul, cafeaua, tutunul, nici chiar stupefiantele [1]), sperînd în ivirea templului euritmic așa cum emirul din poemul macedonskian aștepta contururile albe ale Mekăi. Lui Bacovia, Meka i s-a arătat în mai multe rînduri, făcînd cu atît mai arzătoare dorința de a o regăsi și provocînd tragedia trăită în lungile momente în care nu se arăta.

Pornindu-se de la texte disparate din Radu Ionescu, Mihai Eminescu și Traian Demetrescu, s-a afirmat, fără acoperire, că bacovianismul ar fi preexistat lui Bacovia. Lucrul este fals, de vreme ce bacovianismul nu s-a născut nici măcar o dată cu formarea artistică a autorului *Plumbului,* ci este urmarea unui complex de factori accidentali !

Simbolismul este fenomenul originar al bacovianismului ; acesta din urmă s-a individualizat treptat, dovedindu-și natura profund diferită de cea a autorilor de școală simbolistă ; deosebirea vizibilă între ei și poetul aici analizat se află în punctul de sosire, nu în cel de plecare. Îl disting de ei mai mulți factori, toți importanți în crearea unui profil liric distinct : referentul liricii (Apocalipsa), natura (tragică), expresivitatea (disonantă), imaginarul (producător de viziuni incoerente), atitudinea existențială, abolirea speranței, a nostalgiei, a melancoliei și a reveriei.

Bacovianismul este una din expresiile individualizate ale neoromantismului din prima jumătate a secolului nostru, apărîndu-ne drept un *simbolism „ruinat", ros de nostalgia eminescianismului* [2]. Revoluția romantică a con-

---

tezie nediferențiată de natura putredă de toamnă, de ploi și de zăpadă, cu care se contopește. O astfel de dispoziție sufletească e o dispoziție muzicală, căreia i s-ar putea tăgădui interesul, nu însă și realitatea primară ; în ea salutăm poate întîia licărire de conștiință a materiei ce se însuflețește." (*Istoria literaturii române contemporane 1900—1937*, în E. Lovinescu, *Scrieri*, ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, vol. 6, 1975, p. 145). Mentorul de la „Sburătorul" dezvolta o idee susținută, anterior, de B. Fundoianu (vezi Mircea Martin, *op. cit.*, p. 142).

[1] Vezi Mihail Petroveanu, *Note* la G. Bacovia, *op. cit.*, p. 486.

[2] Opera eminesciană i-a inoculat lui George Vasiliu idealul perfecțiunii formale.

Scanned with OKEN Scanner

stat în conceperea literaturii ca *prelucrare* a imaginarului, în timp ce bacovianismul implică practicarea literaturii ca *proiecție* a imaginarului. Prin această înțelegere se deosebește clar de romantism și de simbolism, apropiindu-se de programele avangardei noastre „istorice", fără a se putea confunda cu ele din simplul motiv al lipsei programului însuși.

Bacovianismul (al cărui ecou perpetuu este neatinsa armonie) presupune nu angoasat cronicar al imaginarului, aflat în căutarea artificiului izbăvitor. Primul simptom al bacovianismului pare a fi în anul 1903, de cînd datează poemul *Note de toamnă* („În toamna violetă, compozitori celebri..."). Expresii mai pregnante găsim, în intervalul 1905—1907, în *Pulvis, Furtună, Note de toamnă* („Tăcere... e toamnă în cetate...").

Adevărata inaugurare a bacovianismului se produce abia în 1914, cînd artistul publică *Nervi de toamnă* („Toamnă... iar sunt copil..."):

Toamnă... iar sunt copil,
Prezența mea am pierdut-o...
Și iar defilează, umil,
Mizeria uitată de cei ce au cunoscut-o.
Inima, greu, se izbește-n bizare cadențe..
Oftică, toamnă și zdrențe...

Despre asta nu, despre aceea nu,
Frunze la vînt...
Hohu,
Și eu am fost pe pămînt,
Dar unde-ai fost tu ?...

Sunt iar în orașul enorm...
De cei ce se sting, nimeni nu regretă...
Dorm...
Toamnă... și amurguri de jale
Pătează cu o spaimă violetă
Oglinzile publice, murale.

Adio, visul s-ascunde...
Înainte ? Înapoi ? Oriunde...

Scanned with OKEN Scanner

Un text mai reprezentativ încă este *Dialog de iarnă*, publicat în 1915. Diminuarea capacității de ordonare „arhitectonică“ a notațiilor este pronunțată, ducînd la proză curată :

Fereastra e-o poemă de plumb și de scîntei,
Orașul doarme troienit.
Mult mai tîrziu de miezul nopții sunt orele trecute...
În haosul vieții nici noi nu ne-am găsit...
O, vino, cel puțin, acum, prin forțele necunoscute :
— Să viu ?
— Oh, mi-i frică...
— Vezi !
— Hai !
— Am venit ;
— Unde ?
— Lîngă tine ;
— Plîng...
— Plîng...
— Taci...
— Hai...
— Hai ;
— În infinit...
— În infinit ;
— Cîntă...
— Vis ;
— Da...
— Nu.
— Nu...
— Minus ;
— Minus...
— Plus ;
— Armonie.
— Armonie...
— Cînd ?
— Cînd...
— Poate ;
— Poate...
— Of !
Fereastra e-o poemă de plumb, și de scîntei...
O zi de promoroacă în cameră pătrunde...

Scanned with OKEN Scanner

Sirenele de muncă vibrează, plîngător ;
Orașul e-un gheţar de fum, de clopoţei,
Și de fior...
— Unde... Unde ?!

Incongruența notațiilor este unul din indiciile bacovianismului. Căzut sub apăsarea dureros resimțită a cotidianului, artistul găsește din ce în ce mai greu energia necesară înălțării coloanelor euritmice : versurile. O dovedește *Poema finală*, tipărită în anul 1918 :

Eu trebuie să beau, să uit ceea ce nu știe nimeni
Ascuns în pivnița adîncă, fără a spune un cuvînt
Singur să fumez acolo neștiut de nimeni
Altfel, e greu pe pămînt...

Pe stradă urle viaţa, și moartea
Și plîngă poeții poema lor vană...
Știu...
Dar foamea grozavă nu-i glumă, nu-i vis —
Plumb și furtună, pustiu,
Finis...
Istoria contemporană...
E timpul... toți nervii te vor...
O, vino odată, măreţ viitor.

Eu trebuie să plec, să uit ceea ce nu știe nimeni
Mîhnit de crimele burgheze, fără a spune un cuvînt
Singur să mă pierd în lume neștiut de nimeni
Altfel, e greu pe pămînt...

Din același an datează poemul *Belșug*, unde discontinuitatea este vizibilă doar la nivelul imaginarului, nu și la acela al discursului liric (coerent) :

A fost odată... va fi odată...
Nu spune zarea, dar spune omul —
Numai acuma e niciodată...
Adînc, prezentul, închide tomul.

Scanned with OKEN Scanner

Bacovianismul este clar în poemul *Vînt*, publicat la începutul anului 1919. Autorul se arată aici un docil cronicar al imaginarului :

Toamna a țipat c-un trist accent,
Văzul cade neatent,
Vîntul sună lemnăria,
Bate gol, în poloboace, butnăria.
Lîngă ușă frunzele s-au strîns,
De departe vin ecouri vechi de plîns,
Brumă, toamnă literară,
Pe drum prăfăria se duce fugară.
Și-am stat singur supărat
În zăvoiul decadent,
Și prin crengile-ncîlcite mi-am notat
Versuri fără de talent.

Este consemnarea unui peisaj *imaginat*. Ecourile de plîns sînt „vechi" și autorul însuși atrage atenția că văzu-i „cade neatent" ; precizare grăitoare în privința prevalenței fanteziei asupra percepției.

În *Scîntei galbene* (cca 1920) este mai evidentă incitarea imaginarului de către cotidian. La fel se petrec lucrurile în poemul *Frig*, din 1922 :

Toamna rupe afișe și flori,
E mai trist departe-n prăpăstii —
Să faceți foc pe zi de mai multe ori ;
O, trebuie să fie trist departe-n prăpăstii...
Fulgi de zăpadă rătăcitori...

Capacitatea structurării prozodice scade în poemul *Nervi de primăvară* („Melancolia m-a prins pe stradă..."), publicat în 1925, și în două texte din 1926 : *Nocturnă* („Clar de noapte parfumat...") și *De iarnă* („Cum ninge repede, apoi încet...").

Bacovianismul apare în 1929 în nu mai puțin de patru texte : *Imn, La țărm, Pe deal, Din urmă*. Alte două creații reprezentative pentru acest registru datează din 1935 : *Din vremuri* și *Elegie*. Alte texte sînt din 1936 :

Scanned with OKEN Scanner

De iarnă („Un hoit, un corp, un cîmp și eu...“), *Pastel* („Tăcute locuri... curent...“). „E oare viață, sau e vis ?“ — se întreabă subiectul liric în poemul *De iarnă*, subliniind o dată în plus „imixtiunea“ minții în datele oferite de percepții. Slăbirea puterii creatoare este foarte pronunțată în poeme tipărite în 1946 : *Antrenare, Idei, Stanță la vin, Excelsior, Modernă (I, II), Glossă, Zgomote*. Procesul degradării bacovianismului este vizibil și în unele poeme publicate în 1956 : *În iarnă, Epodă, Arhaism, Seară, Cogito*.

Și în unele postume autorul se comportă ca un cronicar al imaginarului :

Roz,
Galben
Alb
Verde
Cenușiu
Covoare
Peisagii din zări :
Împăratul alb,
Împăratul negru,
Bogății grase
Într-un ascuns departe,
Utopii
Miragii
După urbane ziduri :
Făuriri mintale.
(Feude)

Bogățiile ascunse în fabulosul „departe“ sînt, toate, născute de fantezie ; opuse prin însăși natura lor perceptibilului („peisagiilor din zări“), ele sînt adevăratele „feude“ ale artistului. Posesiuni nesigure, trebuind pîndite și sustrase imaginarului, în scopul imortalizării prin scris ; actul creator devine unul de înstăpînire asupra efemerului.

Alte versuri publicate după moartea autorului se intitulează *Gîndiri*, reamintindu-ne versul final din *Feude*.

Scanned with OKEN Scanner

Și în alt text postum *(Singurătate, nu te-am voit)* se vorbește de „ochiul gîndului“, sugerîndu-se aceeași dorință de accedere la „utopii“, „miragii“ și alte „făuriri mintale“. Pentru Bacovia, „mintea“ și „gîndul“ țin de sfera imaginarului ; numai „cugetul“ (care „tace“ în *Stanță la Bacovia)* ar fi expresia gîndirii logice. Neschopenhauerian, autorul *Plumbului* concepe lumea literaturii sale ca reprezentare nesupusă voinței.

Scanned with OKEN Scanner

XII.

Sentimentul bacovian definitoriu este nesiguranța[1]. Așa cum spațiile locuite au fost *vremelnic* sustrase pustiului originar, capacitatea edificării templului eufonic se dovedește și ea efemeră. Începînd din 1906, Bacovia a trăit cu groaza că nu va mai putea realiza versuri. În același timp, a fost ros de spaima că întrupările fanteziei se pierd în neant; de aceea le-a vînat, cu creionul în mînă, încercînd să fie un bun „stenograf". Jalea supremă a unuia din eroii prozei sale este aceea de a nu mai găsi resurse pentru consemnarea plăcerilor și durerilor încercate :

„...în zile ca acestea, caietul meu rămîne fără de nici o linie, și sunt săptămîni de cînd n-am mai putut spune o plăcere sau o durere.[...]

Am fost și bolnav; hîrtia scrisă mi-apărea ca o lingerie veche ce foarte puțin poate fi necesară; dar e mult, e un timp de cînd n-am mai scris cîteva sute de pagini; uitasem că e frumos a fi un muncitor intelectual.

Ce trist e să rămîi un fost intelectual ca prietenul care m-a găsit aseară pe o alee cu flori, pe o bancă." [2]

Deslușim în devenirea artistului un fenomen analog nașterii și morții spațiilor locuite din poezia sa, spații pîndite permanent de amenințarea pustiului din care (și

[1] O întîlnim și la B. Fundoianu, a cărui înrudire cu Bacovia este, sub acest aspect, foarte strînsă (vezi Mircea Martin, *op. cit.*, p. 191.).

[2] G. Bacovia, *op. cit.*, p. 340.

Scanned with OKEN Scanner

împotriva căruia) s-au ivit. Tăcerea este, alături de întuneric, veșnicie și imensitate spațială, una din întruchipările pustiului :

Nu-ți mai pot cînta
Romanțe,
Toate tac
În jurul meu,
Fals se duce
Cursul vieții,
Negăsind
Un cîntec nou...
(Vanitas)

Dezarmanta naturalețe a versurilor citate închide mărturia esențială a creatorului pentru care cursul normal al vieții implică noutatea.

Am vorbit despre bacovianism atîta vreme cît realitatea înconjurătoare nu și-a depășit condiția de incitator (și „irigator") al fanteziei. Scriitorul s-a referit la „proza" vieții *(Dintr-un text comun)* ; de ea este vorba, după toate probabilitățile, și în poemul *Nevroză* [1] : „plin de dugheni", tîrgul este „mizerabil", nici chiar prezența iubitei neputîndu-l înfrumusețea. Degradarea bacovianismului [2] a fost marcată de slăbirea capacității de transpunere a percepției într-un plan de existență fictiv. Bacovia rămîne mare poet atîta vreme cît se menține în sfera imaginarului ; este epoca în care versurile sale interesează ca *realizare* estetică majoră. Ulterior vor interesa mai ales ca *simptom* al dezvoltării liricii moderne.

Un prim moment al diminuării capacității creatoare îl reprezintă dificultatea resimțită în zămislirea Versului. Al doilea îl marchează imposibilitatea de a mai fi cro-

[1] Publciat în 1927 sub acest titlu, poemul a fost reluat în volume cu titlul *Proză* („Plouă...").

[2] Acesta presupune „sufocarea" percepției de către reprezentare, deci tirania fanteziei. Cînd percepția se substituie reprezentării, se iese din bacovianism, ajungîndu-se la prozaismul anticipator al modernității poetice actuale.

Scanned with OKEN Scanner

nicar al imaginarului. În acest din urmă caz (pecetluind abia de astă dată epuizarea resurselor creatoare), autorul devine un „stenograf“ [1] al cotidianului, înscriindu-se — neprogramatic — într-una dintre direcțiile cele mai fecunde ale poeziei moderne ! Limita în privința oferirii unei sume de notații este atinsă într-un text datînd din intervalul 1941—1946 :

Război
Mișcarea popoarelor.
Comersul a-ncetat.
Mălai,
Pîine,
După alfabet.
Progrese în știință,
Semnale,
Descoperiri,
Cămin,
Colibă,
Adăpost...
Nopți roșii,
Cutremure...
Renașterea lumii.
(Din ultima oră)

Aici, Bacovia duce estetica simbolistă la ultimele-i consecințe. Nemaireușind să-și dispună „arhitectonic“ semnificațiile [2], oferă sugestii. Dar sugestia fusese visul cel mai drag simboliștilor ! Și totuși, pe Bacovia îl cuprinde jalea. Una reală, deoarece — chiar dacă lirica lui cîștigă în dramatism — catharsa nu se mai produce. Tensiunea nu mai era dominată, cum se întîmplase în poemele vechi *(Plumb, Lacustră* etc.).

---

[1] Vezi și N. Manolescu, *G. Bacovia*, în *Scriitori români, ed. cit.*, p. 48.

[2] Organizarea de acest tip ar presupune limitarea (restrîngerea) sferei conotative, ceea ce ar dăuna indiscutabil poemului. Singurul element structurant al notațiilor este versul final ; se pare că autorul înțelegea „renașterea“ ca proces de restructurare bruscă a ordinii vechi.

Scanned with OKEN Scanner

Apăsarea cotidianului era vizibilă încă din 1918 (am semnalat-o în *Poemă finală* și în *Belșug*). Abdicarea în fața lui este sugerată, în 1936, în poemul *Din vremuri*

(Un moment, să gîndesc...
Cum iarna își duce teroarea —
Mizerii, de-aproape, doinesc,
Sclipește-n ferestre ninsoarea.

Iernatice nopți viscolesc...
Dar cine mai cată grandoarea
Din vremuri mereu ce-amăgesc ?
Sclipește-n ferestre ninsoarea.)

și în *Ecou de romanță* („Eu nu te mai văd...") :

Eu nu te mai văd...
Zadarnic e soare, și-un cer ideal —
Mereu mai aproape e-al vieții real...

Versurile doi și trei dovedesc clar că aplecarea spre cotidian era resimțită ca dureroasă părăsire a realității „ideale", zămislite de fantezie.

Poemele din anii 1946—1948 denotă o atenție tot mai mare pentru umila realitate înconjurătoare : *De artă*, *Toamnă în tîrg* (lumile imaginare — visările din Orient — sînt amintite ca realități de mult apuse), *Nihil novi*, *Vizită*, *Perpetuum mobile* (toate textele din 1946), *Doină* (poem din 1947 unde vocea lirică *afirmă* că-și făurește „idealuri noi", fără a le obiectiva în scris), *Pastel* („E frig la cîmp..." ; datat 1948). Cele mai interesante din poemele semnalate sînt *De artă* și *Perpetuum mobile*. În ultimul găsim regretul de a fi un cronicar lipsit de materia consemnabilă :

Nu cîștig
Nici un gînd
Pentru a-l scrie.

Nu e vizată simpla înregistrare, de vreme ce artistul se consideră „compozitor de vorbe", ceea ce presupune or-

Scanned with OKEN Scanner

ganizare, armonizare. Numai astfel se poate depăși „tăcerea grea“ invocată în poem. În *De artă,* enumerarea unor elemente disparate nu se constituie totuși într-o imagine coerentă. Poate numai termenul plasat cam la mijlocul discursului liric („Bizarul“) le organizează pe celelalte, precum un magnet pilitura de fier. Presiunea perceptibilului este și aici afirmată în versul final :

Orașul dominant.

Fenomenul discutat în prezentul capitol este confirmat și de multe texte publicate după stingerea autorului. „Proza“ vieții îl copleșește în *Moment :*

Cum gîndul stă...
A vieții proză numai
Privind...
Pustiu parcurs
Mai mult cu gemete
De fizice dureri...
Cum au plecat
Speranțe,
Cum au plecat
Dorinți...
Ce mare om erai,
Și cîte s-au demers...

Stagnarea „gîndului“ semnifică, aici, încetarea activității imaginative ; ea atrage cu sine anularea „speranței“ și a „dorințelor“. În lipsa lor, viața apare ca un pustiu parcurs fără zărirea vreunui reper liniștitor.

În *Pro arte (I)* apare ideea plantării unui semn „mai pozitiv“, echivalent al templului în deșert ; semnul amintit este opus stanțelor „efemere“. Că speranța de a fi cronicar al imaginarului a rămas vie ne-o dovedesc versurile intitulate *Negură-n oraș :* în așteptarea inspirației visate, poetul notează „impresiuni“. Unele titluri ale postumelor sugerează consemnarea neprelucrată : *Stil simplu, Informativ, Verset prozaic.* Îl citez pe acesta din urmă :

Scanned with OKEN Scanner

E fals de la o vreme
Oricîte s-ar vorbi,
Grozave iscusinți
Mereu a cîntări...

Afară-i umed
Moină,
Ca și demult, mizerii...

Să notăm amănuntul că s-a păstrat între postume și un *Verset ideal*, sugerînd triumful comunului asupra spiritului.

Într-un rînd, actul înregistrării evenimentelor din realitatea înconjurătoare este semnalat chiar în text :

Adeseori
Culcat,
Notez
Al lumii zvon,
De țară nouă.
— Capital moderat —
— Onoare intelectualilor,
Și celor ce muncesc.
Iar ce va fi în viitor,
— Deocamdată e sublim...
(Stanță)

În spațiul nelimitat (al banalului înconjurător, dar și al imaginarului), scrisul este singurul capabil a edifica templele ordonatoare. Puținele semne „mai pozitive" ale existenței poetului îi par, se înțelege, propriile scrieri, tratate drept elemente ale existentului :

Citesc ce-am publicat
Cu ani în urmă :
Melodii duse,
Trandafiri ai copilăriei.
(Restituiri)

Se pare că, în ceasul tîrziu al existenței, Bacovia înțelegea prin

Scanned with OKEN Scanner

...a te menține
Măcar poet...
(Asediu)

efortul de a înregistra senzații, imagini, gînduri.

Bacovia a ilustrat în chipul cel mai convingător destinul Scriitorului, adică al omului care trăiește atîta vreme cît poate să scrie. Echivalentă năruirii templului ordonator al spațiului infinit, pierderea capacității de a nota îl sperie mai tare ca moartea. Pentru artist, simpla consemnare a „zvonului" lumii a fost tubul de oxigen oferit muribundului.

Scanned with OKEN Scanner

Lector : MIRCEA CIOBANU
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut : 1987. Bun de tipar : 19.08.1987.
Format : 16/54 × 84. Coli tipo : 7.

Tiparul executat sub comanda
nr. 298 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE BACOVIA

Bacovianismul este una din expresiile individualizate ale neoromantismului din prima jumătate a secolului nostru, apărîndu-mi drept un simbolism „ruinat", ros de nostalgia eminescianismului. Revoluţia romantică a constat în conceperea literaturii ca *prelucrare* a imaginarului, în timp ce bacovianismul presupune practicarea literaturii ca *proiecţie* a imaginarului. Prin această înţelegere se deosebeşte clar de romantism şi de simbolism, apropiindu-se de programele avangardei „istorice", fără a se putea confunda cu ele, din simplul motiv al lipsei programului însuşi.

Lei 5,50

Scanned with OKEN Scanner